

Histoire de la muséologie

Quelques figures
marquantes du monde
muséal francophone

Éditeur

François Mairesse

Comité d'édition

**Elodie Audo, Lucie Berezowa, Mélanie Congès,
Hyeonyoung Ju, Claire Jubert**

Histoire de la muséologie

Quelques figures marquantes du monde
muséal francophone

Edité par François Mairesse

Comité d'édition

Elodie Audo, Lucie Berezowa, Mélanie Congès,
Hyeonyoung Ju, Claire Jubert

Histoire de la muséologie - Quelques figures marquantes du monde muséal francophone a été réalisé à partir du travail de recherche développé, sur trois années, par d'anciens élèves de l'Ecole du Louvre ; il a été initié à la suite du cours de méthodologie de la muséologie donné au sein de cet établissement.

Comité International pour la Muséologie – ICOFOM

Editeur

François Mairesse
Université Sorbonne Nouvelle, France

Comité d'édition

Elodie Audo, Lucie Berezowa,
Mélanie Congès, Hyeonyoung Ju, Claire Jubert

Président de l'ICOFOM

Bruno Brulon Soares
Université fédérale de l'Etat de Rio de Janeiro, Brésil

Publié à Paris, ICOFOM, 2020
ISBN 978-92-9012-475-7 (print)
ISBN 978-92-9012-476-4 (digital)

Table des matières

Introduction	7
<i>François Mairesse</i>	
Dominique Vivant Denon (1747 - 1825)	15
<i>Dominique Misigaro</i>	
Léon Emmanuel Simon Joseph de Laborde (1807 - 1869).	33
<i>Sylvaine Desponds-Kichenama</i>	
Philippe-Auguste Jeanron (1808 - 1877).	45
<i>Geoffrey Coulet</i>	
Henry Barbet de Jouy (1812 - 1896)	57
<i>Manon Jeanteur</i>	
Alfred Emilien de Nieuwerkerke (1811 - 1892).	73
<i>Bianca de Sangro</i>	
Ernest-Théodore Hamy (1842 - 1908).	87
<i>Roma Lambert</i>	
Léonce Bénédite (1859 - 1925).	97
<i>Tania Bevacqua</i>	
Paul Rivet (1876 - 1958)	113
<i>Marion Bertin</i>	
Jean Capart (1877 - 1947)	131
<i>François Mairesse</i>	
Louis Réau (1881 - 1961)	149
<i>Julie Paulais</i>	
Georges Salles (1889 - 1966)	165
<i>Adeline Pavie</i>	
Luc Benoist (1893 - 1980).	183
<i>Marie Mouterde</i>	
Germain Bazin (1901 - 1990)	195
<i>Pauline Michaud</i>	
Jean Adhémar (1908 - 1987)	205
<i>Jeanne Paquet</i>	

Paul Coremans (1908 - 1965)	215
<i>Cyprien Chevillard</i>	
Jean Gabus (1908 - 1992)	229
<i>Mélissa Nauleau</i>	
Magdeleine Hours (1913 - 2005)	241
<i>Mathilde Belouali-Dejean</i>	
Jean Châtelain (1916 - 1996)	255
<i>Anne Bergeaud</i>	
Hubert Landais (1921 - 2006)	273
<i>Margaux Païta</i>	
Pierre Gaudibert (1928 - 2006)	287
<i>Camille Chevallier</i>	
Biographie des auteurs	300

Introduction

François Mairesse

Cet ouvrage s'inscrit à la suite de deux autres monographies récentes relatives à l'histoire de la muséologie et éditées par l'ICOFOM. L'année dernière, Bruno Brulon Soares publiait *A History of Museology – Key authors of museological theory*¹. Ce premier ouvrage, faisant la part belle aux générations pionnières d'ICOFOM, présentait dix-huit biographies de muséologues ayant travaillé en Afrique (Alpha Oumar Konaré), en Amérique latine (Nelly Decarolis, Waldisa Rússio, Teresa Scheiner), en Amérique du Nord (Judith Spielbauer), en Asie (Vasant Bedekar et Soshiro Tsuruta) et en Europe (Jan Jelinek, Georges Henri Rivière, Vinoš Sofka, Zbyněk Stránský, Avram Razgon, Hugues de Varine, André Desvallées, Ivo Maroević, Peter van Mensch, Mathilde Bellaigue, Tomislav Šola). La qualité des personnalités évoquées autant que leur représentativité internationale reflètent incontestablement l'histoire et l'ambition de ce comité d'agir comme plateforme de réflexion internationale dans ce domaine. Le choix des auteurs illustre également la composition professionnelle du comité, regroupant à la fois des directeurs de musée, pour la plupart investis dans la transmission, sinon la formation (Rivière, Jelinek, Desvallées, Bellaigue), et des enseignants chercheurs issus du monde académique. La présence de nombreux scientifiques des pays d'Europe de l'Est constitue une des caractéristiques importantes des premières années d'activité de l'ICOFOM, tandis que l'Amérique du Nord et la Grande Bretagne y étaient alors peu représentées. Cet état de fait, qui n'augure en rien de la richesse de la réflexion au sein de ces derniers territoires, reflète essentiellement des divergences de points de vue quant à la manière d'aborder la muséologie (ou les *museum studies*) selon un angle plus ou moins pratique ou théorique. Le travail de réflexion sur le champ muséal dans les pays anglo-saxons, mais aussi en Allemagne (qui n'est pas non plus représentée dans la sélection proposée, mais dont plusieurs représentants se sont investis de manière notable au sein de l'ICOFOM), apparaît d'une importance capitale pour le monde des musées, qu'il s'agisse de figures emblématiques comme Henry Cole, George Brown Goode, Willem von Bode ou Alexandre Dorner, ou de théoriciens plus contemporains, comme Klaus Schreiner, Hermann Lübbe, Susan Pearce, Eilean Hooper Greenhill, Tony Bennett ou Sharon Macdonald. Le propos de cette première monographie ne visait par ailleurs pas à présenter un panorama exhaustif de la pensée muséologique, mais à se concentrer sur l'un de ses courants majeurs, tel qu'illustré par l'ICOFOM depuis sa création.

1. BRULON SOARES Bruno, *A History of Museology – Key authors of museological theory*, Paris, ICOFOM/ICOM, 2019.

L'histoire mondiale de la muséologie reste à écrire¹, l'ICOFOM en est conscient, ses contributions en la matière ayant été envisagées, selon l'esprit de Vinoš Sofka, comme autant de matériaux permettant d'analyser, à travers son réseau international, la diversité des réflexions liées au champ muséal et à son histoire. C'est dans cette même perspective que les actes du colloque international *Ecrire l'histoire des musées à travers celle de ses acteurs* qui s'est tenu les 5 et 6 juin 2019 à l'Université Sorbonne nouvelle, ont été publiés par l'ICOFOM². En s'ouvrant à d'autres figures liées au monde des musées – Alexandre Lenoir, Alfred Barr, Jean Gabus, Jack Lang, Roland Arpin –, en revisitant certaines biographies – Georges Henri Rivière, Zbyněk Stránský, Vinoš Sofka – mais aussi en s'interrogeant, de manière transversale, sur quelques thématiques biographiques – les salles des chefs-d'œuvre, les musées d'artiste, les écomusées, l'enregistrement de la mémoire des professionnels –, cet ouvrage s'inscrivait à la suite de l'enquête initiée par Bruno Brulon en s'interrogeant notamment sur la nature du travail biographique en regard d'autres lectures de l'Histoire. On sait que ce type d'enquêtes, largement rejeté par certains courants historiques majeurs, notamment l'école des Annales, ne constitue plus une forme majeure de cette discipline, bien que celle-ci ait quelque peu été réhabilitée ces dernières années³. A l'heure du « en même temps » à la mode en France, convient-il de choisir entre la longue durée et les déterminismes d'une part, l'importance des stratégies et des réalisations de quelques acteurs de l'autre ? A vrai dire, il n'est pas sûr que la question elle-même apparaisse comme pertinente : avant même de parler de biographies, il convient d'abord de s'enquérir des sources qui sont loin d'avoir toutes été répertoriées. Les musées, pourtant associés au travail de préservation du patrimoine de l'humanité, ne sont en effet pas toujours au point en matière de conservation et de mise en valeur de leur propre histoire et de leurs réalisations. Pour se développer en tant que champ de recherche, l'histoire de la muséologie requiert encore un vaste travail de prospection et d'établissement des sources, notamment pour ce qui concerne les auteurs ayant réfléchi de manière plus ou moins originale au champ muséal. Leur pensée s'est généralement développée à travers des publications, mais aussi, de manière plus particulière, par le biais de réalisations expographiques ou muséographiques. L'Américain Edward Alexander est sans doute le premier à avoir initié une telle approche à travers la notion de *Museum masters*, en répertoriant quelques figures emblématiques du monde muséal⁴. Son premier ouvrage reprenait douze portraits de conservateurs ou de créateurs de musées, débutant sa monographie avec Hans Sloane (fondateur de la collection à l'origine du British Museum) et

1. Il existe bien sûr un certain nombre d'écrits en la matière, voir notamment LORENTE Jesus Pedro, *Manual de historia de la museología*, Gijón, Trea, 2012.

2. BERGERON Yves, DEBARY Octave, MAIRESSE François, *Ecrire l'histoire des musées à travers celle de ses acteurs. Enjeux et responsabilités de l'histoire biographique*, Paris, ICOFOM/ICOM, 2020.

3. Voir la contribution de Cécilia Hurley dans BERGERON Yves, DEBARY Octave, MAIRESSE François, *Ecrire l'histoire des musées*, *op. cit.*

4. ALEXANDER Edward. P., *Museum Masters: their Museums and their Influence*, Nashville, American Association for State and Local History, 1983; du même, *The Museum in America, Innovators and Pioneers*, Walnut Creek, Altamira Press, 1997.

le clôturant avec John Cotton Dana (fondateur du musée de Newark). Sur ces douze personnalités, un seul Francophone : Dominique Vivant Denon.

C'est dans un tel contexte que s'est développée l'idée du présent ouvrage, visant à synthétiser un certain nombre d'informations de base liées à quelques acteurs francophones considérés comme exemplaires, par la qualité de leur réflexion ou de leur travail, sans pour autant reprendre ceux déjà présentés dans l'anthologie de Brulon Soares. Bien sûr, il s'agit ici d'évoquer des avancées dans le domaine des musées, et non dans les disciplines (histoire ou histoire de l'art, ethnologie, biologie) exercées au sein de ces établissements. De telles caractéristiques, par ailleurs répertoriées dans d'autres travaux¹, n'ont pas fait partie des critères définis pour choisir les personnalités présentées dans cet ouvrage, choisies en raison de leurs réalisations muséographiques ou de leurs réflexions autour de l'idée de musée. Et c'est notamment ce dernier principe, lié à la manière de penser le musée ou les institutions et les organisations qui lui sont liées, qui est apparu comme déterminant. Offrir au lecteur quelques pistes, notamment à travers les écrits de ces protagonistes, permettant de saisir la richesse de la réflexion muséale francophone au cours des deux derniers siècles, évoquer quelques figures célèbres mais aussi chercher à mettre en valeur l'importance des écrits de quelques acteurs moins connus, nous est apparu comme une tâche préalable à ce chantier prometteur. Car il s'agit bien d'un travail amené, nous l'espérons, à se poursuivre. Les différents chapitres qui constituent le présent ouvrage – *Histoire de la muséologie. Quelques figures marquantes du monde muséal francophone* – ne prétendent aucunement à l'exhaustivité. Cette monographie, qui vient en écho aux deux premières évoquées plus haut, propose ainsi au lecteur vingt portraits d'acteurs du champ muséal francophone : dix-sept Français, deux Belges (Jean Capart et Paul Coremans) et un Suisse (Jean Gabus). Conservateurs ou directeurs de musées pour la plupart, ils sont loin de se reconnaître comme muséologues, mais tous ont néanmoins longuement réfléchi au développement et à l'avenir de leur établissement ou du musée en général. On pourrait parler, d'une certaine manière, d'un début de prosopographie, visant à fournir à l'historien ou au théoricien la possibilité d'analyser, à travers les réseaux d'acteurs, l'émergence et l'évolution des idées sur le plan muséal.

Ce travail a été entamé au sein de l'École du Louvre, de 2016 à 2018, avec les étudiants ayant participé au cours de méthodologie de la muséologie créé à l'initiative de Claire Barbillon et que j'avais l'honneur d'enseigner au niveau de la deuxième année du Master, dans le cadre du parcours « recherche en muséologie ». Notre objectif (assez similaire à celui lancé par Bruno Brulon Soares avec ses étudiants, autour des figures marquantes d'ICOFOM, puis avec d'autres membres de ce comité) visait à rassembler les sources (ouvrages, articles ou archives) autour de quelques personnalités importantes du monde des musées

1. Voir par exemple SENECHAL Philippe et BARBILLON Claire (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, en ligne sur le site de l'Institut national d'histoire de l'art : (<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art.html>) (consultation janvier 2020).

francophones, esquisse donc d'une entreprise dont les résultats pourraient, à terme, constituer une base de données répertoriant les principaux acteurs du champ, au même titre que l'excellent *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*¹.

Peut-on pour autant parler, dans ce contexte, d'une contribution à l'histoire de la muséologie ? On peut certes admettre qu'il s'agit de matériaux rassemblés autour de l'étude du champ muséal, mais pratiquement aucun de ces acteurs ne s'est présenté durant sa carrière comme muséologue, contrairement aux personnalités évoquées dans la monographie de Brulon Soares. On rétorquera que tout dépend bien sûr de ce que l'on intègre au sein de la muséologie : si l'on perçoit cette dernière comme une discipline universitaires autonome ou comme un domaine de recherche, en lien notamment avec l'ICOFOM, force est de reconnaître que le nombre d'acteurs de ce champ serait pour le moins réduit en regard du monde muséal dans son ensemble. En revanche, si on perçoit la muséologie comme une « pratique réfléchie d'un professionnel qui par son expérience et son talent, conduit une réflexion sur sa pratique et la formalise en vue de la communiquer et la transmettre à d'autres »², on peut aisément considérer que tous ces acteurs, dont certains étaient déjà morts avant que le terme même de muséologie n'apparaisse, s'inscrivent dans cette acception plus ouverte et directement associée à la pratique. Cette vision participe de la définition large que l'ICOFOM a récemment proposé de la muséologie, en tant qu'« ensemble des tentatives de théorisation ou de réflexion critique liées au champ muséal »³.

Il n'empêche que les acteurs sélectionnés dans cet ouvrage et présentés de manière chronologique, de Dominique Vivant Denon à Pierre Gaudibert, jalonnant une période d'environ deux siècles de création et de réflexion muséale, sont essentiellement des professionnels de musée et non des muséologues. Plusieurs de ces personnalités furent directeurs du Louvre, comme Vivant Denon, Philippe Auguste Jeanron, Henri Barbet de Jouy ou Alfred Emilien de Nieuwerkerke. D'autres s'illustrèrent sur le champ de l'ethnographie, comme Ernest Théodore Hamy, Paul Rivet ou Jean Gabus. Certains furent encore actifs dans le domaine des beaux-arts et notamment de l'art contemporain, comme Léonce Bénédicté ou Pierre Gaudibert, d'autres se spécialisèrent dans celui de la gravure, des archives ou de l'égyptologie (Jean Adhémar, Léon de Laborde ou Jean Capart). Quelques grands directeurs des musées de France ont eu une action décisive sur le développement et la structure du secteur, comme Georges Salles, Jean Châtelain ou Hubert Landais. Magdeleine Hours et Paul Coremans furent, au Louvre et à l'Institut royal du Patrimoine artistique en Belgique, des pionniers en matière d'analyse des œuvres. Seulement trois personnalités présentées dans cet ouvrage peuvent être plus directement rattachées à la muséologie *stricto*

1. SENECHAL Philippe et BARBILLON Claire (dir.), *Op. cit.*

2. Jacobi Daniel, « Muséologie et accélération », in MAIRESSE François, *Nouvelles tendances de la muséologie*, Paris, La Documentation française, 2016, p. 27-28.

3. Desvallées André, Mairesse François (dir.), *Concepts clés de muséologie*, Paris, Armand Colin et ICOM, 2010, p. 57.

sensu : Louis Réau, auteur de la première synthèse en français sur l'organisation des musées, Luc Benoist, l'auteur du « Que sais-je ? » sur la muséologie, et Germain Bazin, ayant initié en partenariat avec Rivière, le premier cours de muséologie à l'École du Louvre.

La plupart de ces personnalités se sont donc d'abord illustrées à partir de leurs réalisations concrètes – agrandissement ou création d'un musée, transformation de sa muséographie, développement de laboratoires ou d'espaces de création, organisation du réseau muséal – et certains ont peu écrit sur le domaine qui nous occupe, leur travail pouvant être observé essentiellement à partir de notes, de rapports ou de documents d'archives. C'est notamment le cas des premiers directeurs du Louvre et, de manière générale, des personnalités actives durant le XIX^e siècle, à quelques exceptions notoires, comme l'ouvrage d'Hamy sur l'origine du musée d'ethnographie ou les publications de Laborde autour de l'organisation des arts en France. La génération qui suit – celle de Rivet, de Capart ou de Salles – semble plus directement encline à mettre par écrit ses réflexions dans le domaine des musées : on lui doit nombre d'articles ou d'ouvrages consacrés au domaine qui nous intéresse, et le mouvement s'accélère par la suite, notamment avec Germain Bazin, auteur du premier ouvrage de référence sur l'histoire des musées¹. Le contraste est néanmoins saisissant entre la sélection retenue dans le présent volume et celle de l'ouvrage édité par Bruno Brulon Soares, dont les personnalités sont pratiquement toutes proches de l'ICOFOM (ce qui n'est le cas d'aucun des acteurs présentés dans cette monographie) et pour la plupart actives au sein du milieu académique, se définissant essentiellement à partir de leurs écrits – avec cependant quelques exceptions notables, comme Rivière, Jelinek ou Desvallées. D'une certaine manière, cette dichotomie illustre les rapports complexes entre théoriciens et praticiens au sein du champ muséal. On sait que ceux-ci ont largement influencé la conception même de la muséologie, « science ou seulement travail pratique du musée »², la première acception étant plus largement répandue dans les pays latins et surtout ceux de l'Est, la seconde dans les pays anglo-saxons. Certains territoires, comme le Québec ou le Brésil, ont résolu le problème en présentant comme muséologues les professionnels de musées formés en muséologie³. Tel n'est pas le cas en France ou en Belgique, où le titre de muséologue, bien qu'il ne soit pas protégé, est plutôt réservé aux universitaires spécialisés dans l'enseignement et/ou la recherche.

Une simple liste de noms reflète donc, en quelque sorte, des débats plus complexes sur les liens entre musées et muséologie. L'étude chronologique de cette ou plutôt de ces listes, si l'on prend en compte les trois monographies évoquées ici, permet d'observer une évolution assez claire : au fil des décennies, la spécialisation des tâches a entraîné une rupture de plus en plus nette entre le milieu académique

1. BAZIN Germain, *Le temps des musées*, Liège, Desoer, 1967.

2. Titre du premier numéro de *Museological Working Papers, Documents de travail sur la muséologie*, publié par l'ICOFOM, 1/1980.

3. Mairesse François, Desvallées André, 2011, « Muséologie », in Desvallées André, Mairesse François, (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, pp. 343-384.

et le monde des musées. Les premiers penseurs de l'institution sont tous des professionnels, se revendiquant comme tels¹. C'est essentiellement à partir de la seconde moitié du XX^e siècle que l'on observe, parallèlement au développement de l'enseignement de la muséologie², un rapprochement entre le milieu muséal et le monde académique, les professionnels poursuivant la plupart du temps leurs activités au sein de leur établissement (Georges Henri Rivière, Germain Bazin, Jan Jelinek ou André Desvallées). Vers la fin du siècle, ces mouvements se raréfient, du moins si l'on considère les acteurs cherchant à produire une contribution écrite – on retrouve, encore de nos jours, de nombreux professionnels enseignant dans les formations de muséologie et transmettant leur expérience de terrain, mais en revanche peu productifs en matière de réflexion écrite. Un certain nombre d'acteurs « publiant » sont passés du monde muséal au monde académique, comme Zbyněk Stránský, Peter van Mensch, Geoffroy Lewis, Susan Pearce, Serge Chaumier ou Yves Bergeron³, mais les trajectoires mixtes semblent de plus en plus rares (ici aussi avec quelques exceptions, comme Michel van Praet). En revanche, on retrouve progressivement de plus en plus de muséologues ayant réalisé l'essentiel de leur carrière au sein du monde académique – comme Jean Davallon, Daniel Jacobi, André Gob, Colette Dufresne-Tassé ou Bernard Schiele. On peut s'interroger sur l'évolution future de cette tendance, qui laisse augurer une divergence toujours plus grande entre les deux domaines. Il est vrai que le monde des musées, comme celui des universités, s'est profondément transformé. Alors qu'il était largement régi par des principes plaçant la recherche au centre de l'institution⁴, le monde muséal a progressivement réduit son activité scientifique au profit d'activités tournées vers les publics et la communication. Le musée, essentiellement considéré comme une annexe de l'Académie (des sciences ou des beaux-arts), pendant le XIX^e siècle, se détache ainsi de plus en plus de cet univers et de ses normes (notamment en matière de publications scientifiques) pour se rapprocher du monde de l'éducation, durant le XX^e siècle, et de plus en plus de celui des médias, du divertissement et du tourisme.

Une telle évolution nous conduit inmanquablement à un questionnement sur la muséologie elle-même : si l'on peut s'interroger sur le type d'acteurs méritant de figurer dans un ouvrage consacré aux figures emblématiques de la muséologie (professionnels ou académiques ?), on se doit également de remarquer que le musée, comme institution, ne constitue pas une forme stable, et que son étude suppose des questionnements renouvelés, conduisant au dilemme suivant :

1. A quelques rares exceptions près, comme Paul Sachs, passé de l'entreprise familiale (Goldman-Sachs) à l'université de Harvard, notamment pour y enseigner l'un des premiers cours de gestion muséale.

2. LORENTE Jesus Pedro, *op.cit.*

3. Le contraire est plus rare, mais peut exister. C'est par exemple le cas de John Porter, professeur à l'Université Laval devenu Directeur du musée des Beaux-arts du Québec, ou de Yves Winkin, professeur à l'École normale supérieure de Lyon, et devenu directeur du Musée national des Arts et Métiers à Paris. Tous deux ont poursuivi leur investissement dans l'écriture. Jacqueline Eidelman, chercheuse au CNRS, a terminé sa carrière comme conservateur au sein de la Direction générale du Patrimoine du Ministère de la Culture.

4. Neustupný Jiri, *Museum and Research*, Prague, National Museum, 1968.

soit la muséologie se pense comme discipline avec un objet stable, et cet objet (l'étude d'une relation spécifique entre l'homme et la réalité, pour reprendre une formule chère à Stránský) diverge de plus en plus fondamentalement de ce qui constitue les musées actuels ; soit elle est envisagée comme un champ de recherche associé au musée contemporain, mais ce champ évoluera lui aussi au niveau de ses questionnements et des disciplines associées pour y répondre (des sciences de l'information et de la communication ou des *cultural studies*, vers les études de genre, les études post-coloniales, l'économie ou le tourisme). Les récents débats autour de la définition du musée par l'ICOM, à Kyoto, en septembre 2019¹, ont montré l'importance des changements souhaités par une partie non négligeable des professionnels de musée, affectant la nature-même de l'institution. La divergence entre les deux mondes – professionnel et académiques, mais aussi « conservateurs » et avant-garde – apparaît inéluctable, mais pas pour les mêmes raisons. Dans le premier cas, la muséologie serait amenée à ne s'intéresser qu'à une forme classique du musée, que certains jugent obsolète, et qui pourrait n'être plus, à terme, intitulée « musée » (pour autant que les idées évoquées lors de la discussion de Kyoto deviennent majoritaires). Dans le second cas, la muséologie pourrait être conduite à réviser sa propre histoire à partir de son nouveau positionnement, recherchant ses établissements – et leur acteurs – pionniers en matière de justice sociale, d'action participative ou de respect des droits de l'homme. Ces deux scénarios ont peu de chance de se produire en tant que tels, mais permettent plutôt de baliser, de manière prospective, l'évolution de la muséologie, en regard de celle du musée. Il est difficile, à l'heure actuelle, de prévoir cette évolution, mais il est cependant permis de reconnaître à travers ces changements une réelle dynamique du monde des musées, tant au niveau de leur popularité au sein du grand public que des idées qui les traversent. Il n'est pas impossible que le travail biographique ainsi entamé avec les différents ouvrages publiés par ICOFOM reflète, s'il venait à être poursuivi, des orientations très différentes. Il constitue, en tout état de cause, une archive que nous espérons utile pour comprendre l'évolution de ce monde particulier.

1. Voir le dossier coordonné par Ewa Maszeck autour de la définition du musée pour la *Lettre de l'OCIM*, 186, novembre-décembre 2019, pp. 10-27.

Dominique Vivant Denon

1747 (Chalon-sur-Saône) - 1825 (Paris)

Dominique Misigaro

« Ce que le Louvre doit à Vivant Denon, son premier directeur, est immense : de son organisation administrative à la constitution de ses collections, des grands tableaux d'histoire contemporaine qu'il suscitait et présentait tous les deux ans au Salon, aux Primitifs italiens dont il fut un des premiers à reconnaître l'importance, le musée actuel porte encore témoignage des choix qu'il fit avec un discernement de grand savant et d'amateur sensible. »¹

Dominique Vivant Denon a laissé peu de traces de son action en tant que directeur du Louvre et administrateur des arts. Son projet de livre sur l'histoire de l'art n'ayant abouti que de manière posthume, nous le connaissons avant tout par les témoignages de ses contemporains, partisans comme détracteurs, qui permettent de cerner cette personnalité protéiforme. Tour à tour collectionneur, graveur, écrivain, voyageur, diplomate, cet homme d'esprit formé au temps des Lumières entama à 55 ans une carrière de « directeur des arts » qui devait permettre de conjuguer deux regards complémentaires sur les œuvres : le plaisir esthétique du collectionneur et la précision scientifique de l'érudit.

On s'attachera avant tout à son rôle dans la définition et la mise en œuvre de la politique impériale de l'art et dans la gestion du musée du Louvre et des établissements connexes dont il avait la responsabilité. On étudiera en particulier sa place dans l'évolution de la muséologie et de la muséographie, ainsi que sa postérité.

Denon : un homme, une vision, une institution.

L'arrêté du 28 brumaire an XI (19 novembre 1802) nomme Dominique Vivant Denon directeur général du musée central des arts. Le choix est celui du Premier Consul, pour qui Denon n'est pas un inconnu puisqu'il l'a accompagné dans son expédition d'Égypte en 1798-1799 et que Denon en a tiré, à la demande de Bonaparte, un recueil de gravures. Cependant, ce dernier avait proposé cette fonction à David puis à Canova, qui la refusèrent, avant de l'offrir à Denon. Ce dernier ne semblait donc pas un choix immédiatement évident ; quelles étaient alors les qualités de Denon qui amènent le Premier Consul à en faire l'agent de sa politique artistique ?

1. LOYRETTE Henri, Président-Directeur de l'établissement du musée du Louvre (2001-2013), préface de *Les multiples visages de Vivant Denon*, Chalon-sur-Saône, Musée Denon, 2011.

La nomination au sein d'un réseau d'institutions

Bonaparte entend faire du Louvre le vaisseau amiral de cette politique artistique. Il lui faut à sa tête quelqu'un qui a les connaissances artistiques, les capacités d'organisation, mais aussi la diplomatie nécessaire à la tâche. Denon est depuis longtemps amateur d'art et a acquis au cours de ses voyages des connaissances qui englobent toutes les époques de l'art. Le travail qu'il a ensuite réalisé pour publier son *Voyage dans la basse et la haute Egypte* témoigne de son efficacité. De plus, il a passé de longues années au sein de plusieurs ambassades, déployant à cette occasion des trésors de diplomatie qui lui seront nécessaires pour traiter à la fois avec les autorités françaises et étrangères, mais également avec la famille impériale, dans le cadre de la constitution de la collection du musée. Enfin, dans la mesure où Bonaparte pense que le musée est comme une image du pouvoir, devant servir à la représentation de l'Etat, il nomme un homme loyal à son égard, qui contribuera à ses yeux à la gloire de la Nation.

L'arrêté du 28 brumaire ne précise pas de qui dépend le poste offert à Denon, même s'il semble sous-entendre que c'est le ministère de l'Intérieur qui valide les nominations. Ceci va permettre à Denon de naviguer entre le Premier Consul, futur Empereur, et le ministre de l'Intérieur. Denon profitera également du fait qu'en treize années de fonction, il connaîtra cinq ministres de l'Intérieur¹ : il ne se privera pas de rappeler régulièrement à l'Empereur qu'il a sur tous les administrateurs auxquels on le subordonne la supériorité de la compétence. Denon reste donc très autonome, ce qui lui laisse beaucoup de libertés, Napoléon contribuant même à ce désordre administratif en acceptant les rapports que Denon lui soumet directement, sans passer par le ministre de l'Intérieur ou l'intendant général de la Maison de l'Empereur, et en le contactant directement.

Néanmoins, sans remettre en cause Denon, Napoléon orchestre le musée pour en faire un instrument du pouvoir et le place au cœur d'un réseau dont Denon aura la responsabilité. Depuis le décret Chaptal du 14 fructidor an IX (1^{er} septembre 1801) la nation compte quinze musées sur le territoire de la République², qui participent d'un réseau auquel s'ajoutent les institutions dont Denon a également la responsabilité dans le cadre de sa nomination comme administrateur des arts : le musée spécial de l'Ecole française à Versailles, le musée des Monuments français des Petits Augustins, les galeries des palais du gouvernement, les ateliers de chalcographie, de gravure sur pierres fines et de mosaïques, la Monnaie des Médailles, les manufactures de Sèvres, de Beauvais et des Gobelins, ainsi que l'acquisition et le transport des œuvres d'art. Le rôle de Denon est d'articuler la politique des arts entre ces différents établissements, en y ajoutant toutes les résidences impériales qui prélèvent dans les musées les œuvres, objets et mobiliers dont elles ont la nécessité.

1. Chaptal (1801-1804), Champagny (1804-1807), Cretet (1807-1809), Montalivet (1809-1814), Carnot (1815).

2. Lyon, Bordeaux, Strasbourg, Marseille, Rouen, Nantes, Dijon, Toulouse, Caen, Lille, Rennes, Nancy, Bruxelles, Genève, Mayence.

A cela vient s'ajouter une mission que Napoléon assigne très vite à son fidèle lieutenant, celle de prendre en charge la réalisation de monuments commémoratifs et de leur décoration : bas-reliefs de l'arc de triomphe du Carrousel, bronzes de la colonne d'Austerlitz, monument de Desaix sur la place des Victoires, fontaine de l'éléphant place de la Bastille... Même si l'architecture n'est théoriquement pas de son ressort, la confiance que lui porte Napoléon fait que Denon assure également, aux côtés de Fontaine, une fonction de muséographe de Paris qui s'inscrit dans le même esprit que sa mission au Louvre : faire de la capitale française la vitrine des arts européens et assurer la gloire de la République puis de l'Empire.

La vision de Denon

Quand Bonaparte appelle Denon à la direction générale du musée central des arts, l'objectif est clair : il entend consacrer entièrement le Louvre aux arts. L'Institut est transféré en 1805 dans le Collège des Quatre Nations et en mai 1806, les artistes qui logent encore dans le palais doivent le quitter. Denon a les mains entièrement libres pour en faire le plus beau musée du monde. Dès lors, le musée imaginé par Denon n'est-il là que pour favoriser les arts pour eux-mêmes, et la gloire de l'Empereur ne serait-elle alors qu'une conséquence de cette orientation, ou en serait-elle l'objet ? Dans sa préface au catalogue de l'exposition du 1^{er} octobre 1807, Denon donne quelques clés pour répondre à cette interrogation :

« Un goût exclusif, tolérable dans un artiste que la nature entraîne irrésistiblement vers quelques parties de son art, deviendrait une erreur préjudiciable dans la formation du Musée d'un grand Empire, où tout ce qui est vraiment beau et curieux doit être admis, sans acception de normes de temps, de pays et de mode, loin d'en offrir cependant chaque partie comme objet digne d'imitation : »¹

Il semble alors vouloir construire le musée universel de la culture occidentale, de l'Antiquité à nos jours.

Cependant, Denon est trop avisé pour n'avoir pas saisi l'intérêt que Napoléon porte aux beaux-arts. Aussi adresse-t-il à l'Empereur cette recommandation : « Vous n'accepterez de monuments, Sire, que ceux d'un genre qui, en consacrant votre gloire, en donneront la mesure et rendront les nations étrangères tributaires de vos magnificences. »² L'art n'est alors plus envisagé que comme un instrument de promotion, un signe de prestige et de puissance politique. Denon tentera d'ailleurs d'y contribuer en préparant à partir de 1805 un projet qui visait à rendre compte de la geste impériale, par la publication d'un recueil de 200 planches gravées qui n'aboutira jamais. Mais dès 1803, c'est lui qui suggère

1. LELIÈVRE Pierre, *Vivant Denon. Homme des Lumières « ministre des arts » de Napoléon*, Paris, Picard, 1993.

2. *Ibid.*, p. 151.

de nommer le Muséum Central « musée Napoléon », proposition validée par le Deuxième Consul Cambacérès.

Au-delà de l'image impériale, Denon n'oublie pas la sienne, dans un souci de vanter les bienfaits de son administration et de son influence sur les artistes. L'abondance de ses portraits et autoportraits en fait l'un des personnages les plus représentés de son temps. Denon a pris soin de diffuser son image autant que d'orchestrer celle de l'Empire. L'intelligence de Denon fut de se rendre indispensable. Ses relations européennes, sa connaissance des collections publiques et privées de France, d'Italie et d'Europe centrale et orientale, en faisaient un remarquable prospecteur de chefs-d'œuvre. Nul mieux que lui n'était à même d'identifier les œuvres indispensables au musée Napoléon. Il connaissait la plupart des artistes contemporains et possédait une connaissance suffisante de la technique des divers arts pour pouvoir estimer la réalisation d'une œuvre, en signaler les faiblesses, en fixer le prix... Il pouvait dire que telle commande devait être confiée à untel et conservait de ses voyages et missions de nombreux dessins qui pouvaient fournir un modèle de paysage ou de motif.

L'organisation et le développement scientifique de l'institution

Au sein de ces nombreuses activités se dégage une constante : la diffusion de l'art par l'organisation du musée, par la reproduction des œuvres, par l'élaboration des images du pouvoir.

Le musée Napoléon est organisé autour d'une équipe restreinte. Denon est secondé par le secrétaire général Athanase Lavallée, qui gère le musée pendant les fréquents déplacements de son directeur. Trois conservateurs se répartissent les collections : Ennio Quirino Visconti pour les antiques, Léon Dufourny pour les peintures et Louis-Joseph Morel d'Arleux aux dessins et chalcographies. La hiérarchie des uns et des autres transparaît dans le traitement qu'ils reçoivent à leur entrée en fonction avec Denon : 5000 francs de traitement annuel pour Dufourny, 4000 pour Visconti, 2500 pour Morel d'Arleux¹. Même si les rémunérations vont progressivement se resserrer, elles traduisent l'importance relative des collections gérées par chacun. Par ailleurs, afin de contourner l'autorité de Dufourny, l'administrateur du musée sous le Directoire, Denon confie à Lavallée les tâches de « conservateur des tableaux » : « Ces fonctions consistent à faire les expositions, surveiller les transports de tableaux destinés aux maisons impériales et au musée de Versailles, à ordonner et inspecter les restaurations, etc. »² L'équipe de conservateurs est assistée d'un commissaire-expert, un économiste et une équipe d'une quinzaine de gardiens et portiers. Elle est complétée

1. BRESC-BAUTIER Geneviève, « Dominique-Vivant Denon, premier directeur du Louvre », dans *Dominique-Vivant Denon, l'œil de Napoléon*, DUPUY Marie-Anne (dir.), Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 130-132.

2. DUPUY Marie-Anne, LE MASNE DE CHERMONT Isabelle, WILLIAMSON Elaine, *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance (1802-1815)*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, 2 volumes (2 septembre 1805, p. 131).

par la présence de l'architecte dédié au Louvre à partir de 1804, Pierre-François Fontaine, et de son comparse non officiel Charles Percier.

Au-delà des traitements et salaires et des frais techniques liés au quotidien du musée, le troisième poste de budget est celui consacré aux restaurations et aux cadres¹, avec l'intégration d'un restaurateur de peintures et d'un mouleur dans l'équipe. L'importance des travaux de restauration se traduit d'ailleurs par la mise en place en 1802 d'une commission de contrôle des restaurations. Les restaurateurs prennent rapidement de l'ampleur dans la mesure où ils doivent à la fois gérer les œuvres du Louvre, celles provenant des spoliations, ainsi que les demandes de restauration issues des musées de Province². L'équipe de restauration s'installe donc dans l'hôtel d'Angiviller tout proche et se professionnalise en accueillant à la tête de l'atelier Mariano Giosi, arrivé de Rome avec Visconti et vanté par Denon pour savoir intelligemment remonter les marbres antiques. Leur travail constitue une nouveauté en France.

D'un point de vue scientifique, les *Notices* des œuvres sont produites et régulièrement actualisées par Visconti et Dufourny entre 1802 et 1815. Leur prix infime profite aux nombreux visiteurs et participe de la volonté pédagogique du musée. Ce dernier est maintenant ouvert gratuitement à tous les publics le samedi et le dimanche et réservé aux copistes et artistes les autres jours. Les visiteurs évoquent d'ailleurs largement une légitimité de l'institution, fondée sur sa gratuité et la foule qui s'y presse, autant que sur la qualité et l'étendue de ses collections ou sur leur arrangement. Car partout ailleurs en Europe, excepté à Florence et aux musées du Vatican, le visiteur doit bénéficier d'introductions et payer des intermédiaires pour admirer les collections. Au Louvre, on n'exige aucune introduction, aucune marque de faveur, aucun paiement. Le musée est ouvert à toutes les classes et les pourboires sont interdits. La nouveauté du musée réside dans la liberté du visiteur et de la visite – aucunes contraintes par des guides de l'institution – ce qui implique une disposition des œuvres adaptée à la compréhension immédiate, car cette liberté fait du visiteur un nouveau commentateur et critique.

La volonté encyclopédique du musée se traduit par l'un de ses plus grands chantiers : l'inventaire Napoléon. Voulu par décret en 1810 et conduit sous l'autorité de l'inspecteur du mobilier de la Couronne, Stendhal, il sera réalisé de 1810 à 1815. L'objectif est le relevé, le classement, la vérification et, le cas échéant, la correction de l'attribution des œuvres d'art prises à l'étranger depuis 1794. L'inventaire pose deux types de questions : celles, politiques et juridiques, liées à la nécessité et aux risques de faire figurer les provenances des biens quand ceux-ci sont issus de spoliations ou de saisies révolutionnaires, avec le risque de les faire apparaître au grand jour dans l'optique de revendications ultérieures ;

1. BRESC-BAUTIER Geneviève, *op. cit.*, p. 133-134.

2. Qui sont facturées auxdits musées et participent à fournir à Denon, avec les recettes issues de la vente des livrets des Salons, des estampes et chalcographies et des plâtres, une certaine autonomie budgétaire.

celles, techniques, liées à la largeur des biens à prendre en compte – œuvres conservées au musée du Louvre, œuvres déposées dans les propriétés impériales ou dans les musées de province, œuvres en mouvement – et à la manière de réaliser pratiquement l’inventaire et les informations à prendre en compte¹. Même inachevée, cette entreprise devenue une référence ne cessera d’être complétée tout au long du XIX^e siècle.

La nomination de Denon marque une rupture. Il renouvelle la gestion du musée dans le sens d’une centralisation et définit avec précision la fonction de l’institution. Il fait entrer la professionnalisation dans la gestion de l’institution et lui donne ainsi une légitimité institutionnelle. On peut estimer qu’avec lui, on est passé « d’un musée d’artistes à un musée d’art ou d’une institution plus ou moins dirigée par des amateurs à une institution moderne dirigée par des spécialistes »², telle que nous la connaissons aujourd’hui.

Entre propagande et histoire de l’art : la muséologie selon Denon.

En marge de la gestion interne du Louvre, Denon a sous sa responsabilité l’acheminement vers Paris de toutes les œuvres d’art prélevées dans les collections des territoires de l’Empire, ainsi que l’expédition d’œuvres dans les musées départementaux et les résidences impériales. Par ailleurs, il dirige la production artistique et son exposition lors des Salons et expositions exceptionnelles, ce qui lui confère le titre officieux de ministre des Beaux-Arts de l’Empire. Il dispose ainsi de toutes les ressources pour servir à la fois la politique de propagande impériale et ses propres aspirations à présenter une histoire universelle de l’art.

Le Louvre de l’art

Vivant Denon déclarait qu’il y avait à Paris quelque deux cents artistes qu’il fallait essayer de faire vivre et qui, d’ailleurs, ne boudaient pas l’art officiel³. C’est ainsi qu’il contribua à diffuser l’image de l’Empire et de Napoléon, même s’il faut nuancer l’importance de cet art de propagande dans la mesure où les commandes officielles étaient, pour la plupart, destinées à orner les résidences impériales, à l’abri de la vue du public, en dehors des Salons. D’autre part, le

1. Après diverses remarques et échanges avec Daru, le modèle retenu comporte les informations suivantes : numéro d’inventaire, nom du maître, désignation du sujet, dimensions, origine, prix d’estimation de l’objet, prix d’estimation du cadre ou support, emplacement, observations. HAMIAUX Marianne, MARTINEZ Jean-Luc, « De l’inventaire N à l’inventaire MR : le département des Antiques », dans GALLO Daniela (dir.), *Les Vies de Dominique Vivant Denon, actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 8 au 11 décembre 1999*, Paris, La Documentation française/musée du Louvre, 2001, 2 volumes, p. 434-435.

2. GAEHTGENS Thomas W., « Le musée Napoléon et son influence sur l’histoire de l’art », dans *Histoire de l’histoire de l’art, XVIII^e et XIX^e siècles*, tome 2, POMMIER Édouard (dir.), Paris, Klincksieck/Musée du Louvre, 1997, p. 92.

3. CHASTEL André, *L’Art français. Le temps de l’éloquence. 1775-1825*, Paris, Flammarion 1996, p. 224.

musée Napoléon, malgré son appellation, ne semble pas avoir été considéré comme un support de promotion de l'image napoléonienne. Les programmes de décoration, autres que ceux déjà entamés à l'arrivée de Denon, se limitent à la présence de chiffres, abeilles et aigles qui parsèment les salles. C'est plutôt par les collections qu'il constitue et ordonne que Denon envisage de faire la promotion de l'Empereur. Il a le souci du goût de l'époque et de l'équilibre des disciplines, qui rejaillit sur sa politique vis-à-vis des artistes.

Le goût de l'époque rejette ce qui faisait le cœur du XVIII^e siècle : scènes galantes, pastorales... Denon fait de même pour ce qui est de la collection de la nation, même s'il peut garder à cet art une place dans sa collection personnelle. Il écarte également tous les sujets religieux pour s'en tenir à ceux qui doivent célébrer la grandeur de la Nation et de l'âme humaine. Les sujets contemporains sont privilégiés. Cependant, il constate rapidement que « le goût de la nation est sensiblement plus porté vers la peinture que vers la sculpture »¹. C'est donc dans son esprit le mécénat et la commande officielle qui doivent corriger cette tendance et encourager plus particulièrement la sculpture, tout comme la gravure. C'est ainsi qu'il lance en 1803, la réalisation d'une série de bustes des généraux de l'Empire et des grandes figures de l'histoire qui orneront le palais des Tuileries en 1833. Par ailleurs, il se sert de son rôle dans la réalisation de monuments commémoratifs pour y promouvoir la décoration sculptée. Ces projets sont dans son esprit nécessaire à la formation d'un ensemble de praticiens dont une école de sculpture nombreuse et brillante devrait se dégager. Malgré ses efforts pour redonner de l'importance à son domaine de prédilection, la gravure², ce dernier demeurera probablement la faiblesse de son mandat.

Denon intègre donc dans sa mission, la charge de faire progresser l'école artistique française, en particulier l'école de peinture, selon lui « en dernière analyse la plus belle et presque la seule qui existe en Europe ». Il met à disposition des artistes ses connaissances du terrain ou des œuvres qu'il a pu voir pendant ses voyages pour apporter des conseils sur la représentation d'un paysage, d'une scène ou d'un détail. Il analyse les œuvres du point de vue de la composition, du traitement de la couleur ou du sujet. C'est d'après lui sa mission : « Le prix le plus flatteur que je puisse obtenir des travaux est de pouvoir être utile aux arts et aux artistes dont les succès sont les seuls résultats auxquels s'attache mon ambition. »³

Le Louvre des artistes

Pour s'attacher les services des artistes, les plus célèbres comme les plus prometteurs, Denon dispose de quelques outils : le mécénat et les distinctions. Le système des récompenses, remises par une commission gouvernementale qui choisissait à chaque Salon trois peintures et trois sculptures, incluait la commande ultérieure d'une œuvre aux artistes lauréats. Il est critiqué par Denon

1. LELIÈVRE Pierre, *op. cit.*, p. 153.

2. Denon a été agrégé puis reçu à l'Académie de Peinture et de Sculpture en 1787 comme graveur.

3. Discours à l'Institut le 29 juin 1807.

comme la porte ouverte à la réalisation d'œuvres potentiellement médiocres que l'Etat, et le Louvre de Denon en particulier, aurait ensuite à gérer. D'autre part, la commande et l'achat régulier de tableaux commencent à générer vers 1806 une inflation des prix réclamés par les artistes, Denon choisit d'établir une grille tarifaire uniforme pour tous, en fonction des sujets traités et des dimensions de l'œuvre produite. Un système de primes est maintenu pour les artistes qui auraient « fait faire un pas » à leur art.

Sans véritablement former un corps de fonctionnaires d'Etat, l'Empire veut s'attacher les services des meilleurs artistes, des hommes fidèles à la Nation et à la personne de l'Empereur, dont l'émulation fera, selon Denon, progresser l'ensemble de la production nationale. Ils doivent être motivés par la récompense, mis en valeur dans les expositions, et leur ascension sociale doit être favorisée. Ils n'ont en revanche aucune place à prendre dans l'administration des arts ou l'organisation des expositions, missions considérées comme du ressort unique du gouvernement.

« **Acquérir** »

Durant les premières années de son administration, Denon dispose d'un budget qui va peu à peu se restreindre. Il lui permet cependant d'acquérir des peintures hollandaises et, en 1806, les mille deux cents dessins de la collection Baldinucci. A partir de 1807, à l'exception de la collection Borghèse qui entre dans le giron national pour des raisons plus familiales qu'artistiques ou budgétaires, les acquisitions sont pratiquement arrêtées, car il est difficile de justifier des dépenses qui peuvent être évitées en prélevant des œuvres dans les collections des musées du territoire de l'Empire pour compléter celles de la France.

Denon est chargé par Napoléon d'organiser en Europe le repérage et le transport des œuvres qui pourraient venir compléter les collections du Louvre, des musées de province et le décor des résidences impériales. L'administrateur des arts va très vite reprendre la mission à son compte et y apporter tout son zèle d'historien de l'art en quête de ce qui lui manque pour son musée universel. De 1806 à 1811, il parcourt l'Italie, l'Allemagne, l'Autriche et l'Espagne en quête de chefs-d'œuvre pour en rapatrier des milliers de tableaux, sculptures, objets d'art de toutes les époques. Il semble compléter la collection du Louvre en remontant le temps jusqu'aux primitifs italiens, alors encore assez peu prisés. Au-delà du fait de constituer pour le gouvernement des revendications ostentatoires de ses victoires et de son hégémonie sur l'Europe, ces spoliations sont pour Denon l'occasion de concrétiser son rêve de musée universel, à tel point qu'il en oublie qu'il a fait partie des signataires de la pétition jointe aux *Lettres sur le préjudice qu'occasionnerait à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, rédigée par Quatremère de Quincy en 1796 et adressée au Directoire le 29 thermidor an IV (26 août 1796) pour protester contre les saisies d'œuvres d'art opérées en Italie à la suite des premières victoires remportées par l'armée de la République commandée par le général Bonaparte. Quelques années après, il ne semble plus autant disposé à remettre en question le fait de spolier les œuvres d'art de l'étranger.

Les Salons et expositions

Les Salons constituent les temps forts de la politique artistique de Denon : ils sont l'unique occasion pour le grand public, les amateurs et les experts de contempler des œuvres qui, pour beaucoup d'entre elles, seront ensuite réparties dans les résidences officielles. Pendant l'administration Denon, le Salon a lieu tous les deux ans. Cependant, compte-tenu de l'ouverture libre et gratuite du musée au public, il attire de plus en plus de visiteurs : de 15 000 en 1802 à 32 500 en 1810¹. Cette affluence se traduit par l'accroissement du nombre d'œuvres présentées – 565 numéros en 1802, plus de 1200 en 1810² – et à l'extension en conséquence de la surface d'exposition, du Salon Carré à la Grande Galerie et à la galerie d'Apollon à partir de 1808.

Le Salon est le moment où le public peut contempler l'illustration de la geste impériale. Par ailleurs, il met à l'honneur les artistes qui travaillent pour le gouvernement, et oriente par ce moyen la production dans un sens particulier. Pour les artistes consacrés, c'est l'occasion de montrer leur production au service du pouvoir, alors que pour les jeunes artistes c'est un moyen de se faire remarquer et de susciter les commandes d'Etat. En marge du Salon, Denon organise des expositions qui viennent ponctuer les arrivées d'œuvres issues des spoliations européennes. Elles sont présentées dans la rotonde d'accueil, à l'entrée de la galerie d'Apollon. En 1813, Denon utilise cet espace pour exposer les nouvelles « acquisitions » italiennes. Les artistes des XIV^e et XV^e siècles comptent pour les deux tiers³ des œuvres présentées. Cette exposition marque un tournant que Denon veut impulser dans le goût de l'époque.

En 1814, après le traité de Paris, Denon se sert aussi d'expositions pour couper court aux rumeurs selon lesquelles les reprises d'œuvres de la part des Alliés seraient plus importantes qu'on ne le dit. Il ouvre le musée le plus largement possible pour montrer ses richesses et fait exposer ce qui ne l'est pas encore, comme le dernier envoi d'Italie, arrivé en février de la même année.

Influence et postérité de Denon historien de l'art et muséographe

Le musée Napoléon a la particularité de regrouper des collections exceptionnelles dans un des plus prestigieux et des plus vastes palais du monde. La difficulté est, pour qui est chargé de les mettre en valeur, que les deux sont en perpétuelle évolution. Sous l'administration de Denon, les collections du Louvre s'accroissent de manière constante, mais toujours irrégulière et parfois imprévisible puisqu'elles dépendent, pour une large part, des victoires et du cours des événe-

1. VAN DE SANDT Udolpho, « La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire », *La Revue de l'Art*, n° 73, 1986, p. 43-47.

2. POUGETOUX Alain, « De la République des Arts au peuple artiste », dans DUPUY Marie-Anne (dir.), *Dominique-Vivant Denon, l'œil de Napoléon*, *op. cit.*, p. 345.

3. CHASTEL André, *op. cit.*, p. 187.

ments. A l'arrivée de Denon en 1802, le musée n'occupe qu'une infime part du palais, principalement la galerie d'Apollon, le Salon carré et la Grande Galerie à l'étage, les appartements d'Anne d'Autriche et les pièces qui entourent leur cour au rez-de-chaussée. L'une des réalisations de Denon est l'extension du nombre de salles ouvertes.

Adapter le palais aux collections et les collections au palais

Le musée doit trouver sa place à l'intérieur d'un palais qui n'a pas été conçu pour l'abriter. Malgré une décennie de travaux, le musée Napoléon ne sera jamais véritablement achevé et Denon ne disposera pas d'un espace parfaitement adéquat pour présenter ses collections.

Les Antiques, cantonnés au rez-de-chaussée, bénéficient de l'ouverture d'une nouvelle salle en 1803 et de la salle des Fleuves¹ en 1811-1812. Mais la question la plus cruciale est celle de la Grande Galerie, de son aménagement et de son éclairage. Les efforts pour que les œuvres soient vues du public dans les meilleures conditions possibles conduisent à un affrontement entre Denon et Fontaine. Dès 1801-1802 l'architecte Raymond y avait créé des niches pour positionner des statues et fait des essais pour obstruer une fenêtre sur deux afin d'augmenter les cimaises. A son arrivée, Denon reprend l'idée et suggère de supprimer toutes les fenêtres latérales pour recourir uniquement à l'éclairage zénithal qui évite les reflets sur les œuvres. Il s'oppose en cela à Fontaine qui, nommé en 1804, suggère de percer des jours à la base de la voûte et de diviser l'espace de la Grande Galerie en neuf travées et salons scandés de colonnes et d'arcs. C'est la proposition que Chaptal retient, contre l'avis de Denon. Ouverte en 1801, la Grande Galerie est à nouveau en travaux de 1805 à 1810, compromettant ainsi la possibilité de présenter les collections grandissantes issues des spoliations.

L'autre grande réalisation de la période est celle d'un escalier monumental reliant le rez-de-chaussée et l'étage et permettant ainsi de faciliter la circulation et la visite du public. L'ensemble des travaux réalisés, tout comme les grands événements ayant lieu au sein des espaces du musée – mariage impérial de 1810, huit expositions temporaires présentant les œuvres nouvellement arrivées, Salons –, en font une institution largement tributaire de facteurs défavorables à la présentation des collections.

Animateur des arts, promoteur des artistes, Denon a le souci de mettre au premier plan l'école française et peut-être aussi de susciter parmi les artistes contemporains quelques chefs-d'œuvre qui traverseront les siècles. Cependant, il sait qu'il est imprudent d'anticiper sur le jugement de la postérité et que les chefs-d'œuvre du passé, adoués par des générations d'amateurs, s'inscrivent dans la sécurité du jugement. Ses choix d'œuvres à rapatrier à Paris se portent donc sur des pièces consacrées et reconnues, à côté de domaines encore peu représentés. Une fois choisies, il convient de les présenter dans ce qui doit à ses yeux devenir la nouvelle capitale européenne de l'art, à la manière d'une

1. Actuelle salle des Caryatides.

histoire visible de l'art. Il le formalise dans un courrier du 11 nivôse An IX (1er janvier 1803) au Premier Consul où il indique : « *Je continuerai dans le même esprit pour toutes les écoles, et dans quelques mois, en parcourant la Galerie, on pourra faire, sans s'en apercevoir, un cours historique de l'art de peinture.* »

L'ambition scientifique et pédagogique de Denon doit donc alors s'adjoindre un propos muséographique afin de faire correspondre sa vision d'historien de l'art à ce que le public devrait en percevoir. Denon élabore ainsi une nouvelle logique d'accrochage de la Grande Galerie en partant du Salon Carré : une salle consacrée à l'école française, quatre salles pour les écoles du Nord et quatre salles pour les écoles italiennes, avec environ 500 œuvres dans chacune de ces parties, réparties sur une hauteur plus faible qu'auparavant. Cette organisation s'inspire de celle déjà en place en Italie et en Allemagne dans les musées et les *Kunstammern*, où la division par écoles et la présentation chronologique étaient de mise. Ses séjours à l'étranger ont permis à Denon d'y puiser une présentation logique, cohérente, parlante, permettant de comprendre l'évolution d'une école et d'en apprécier les chefs-d'œuvre. Les œuvres doivent faire lien les unes avec les autres, en créant un parcours où le visiteur est amené, pour chaque école, et au sein d'elles pour chaque artiste, à apprécier la progression vers le chef-d'œuvre. A cet effet, la mémoire de Denon, alimentée par les dessins et les estampes réalisés ou achetés au cours de ses voyages, lui permet de faire des rapprochements, des relations entre les étapes successives d'un artiste comme des confrontations. Ce travail de mise en perspective muséographique est relayé par les catalogues produits par les conservateurs qui ne se limitent plus à de simples notices mais comprennent des commentaires artistiques et historiques ou proposent des œuvres de comparaison. Le moment Denon des musées français, et du Louvre en particulier, incarne non seulement cette construction d'une collection universelle, mais aussi la constitution d'un espace muséographique qui vient appuyer la démonstration scientifique de l'historien qui gère désormais le musée à la place des artistes.

Un auteur remarqué

Voyage dans la basse et la haute Egypte pendant les campagnes du Général Bonaparte, l'ouvrage illustré de Denon tiré de l'expédition dans laquelle il accompagna Bonaparte, est publié en 1802. Trois ans après son retour en Egypte, Denon fait graver ses dessins qui constituent une source d'informations qui renouvellent l'image de l'Egypte, de ses monuments, ses habitants, ses mœurs. L'ouvrage est rapidement traduit en allemand, anglais, hollandais et italien, et Denon acquiert ainsi une certaine célébrité en Europe et aux Etats-Unis. Sa nomination à la tête du futur musée Napoléon, intervenant quelques mois seulement après la publication de l'ouvrage, attire alors de nouveaux visiteurs pour qui le nom de Denon constitue un gage de sérieux. Le musée Napoléon devient ainsi une destination incontournable pour tous les artistes et amateurs européens, d'autant que la paix d'Amiens de 1802 facilite à nouveau les déplacements sur le continent.

Les conservateurs du musée favorisent d'ailleurs la diffusion des transformations qui y ont cours en rédigeant le *Catalogue Général des Objets d'Arts que possède la France*, qui sert à la fois de brochure promotionnelle et d'incitation à la visite pour les étrangers. La *Notice de la Galerie des Antiques* est par ailleurs traduite en anglais et les images des œuvres du Louvre sont diffusées dans des recueils gravés dès 1800, à l'instigation du Ministère de l'Intérieur¹.

Un musée montré en exemple à la postérité européenne

Grâce aux spoliations, aux acquisitions et aux commandes, le musée Napoléon compose en une dizaine d'années une collection incomparable en Europe, probablement la plus grande, la plus complète et la plus riche en qualité qui ait jamais existé². Il fait sensation dans toute l'Europe au point que certains candidats au Grand Tour y renoncent : pourquoi se rendre en Italie quand l'*Apollon du Belvédère* ou le *Laocoon* sont librement exposés à Paris ? Les visiteurs ne sont pas seulement impressionnés par la collection, mais s'attachent également à sa présentation. L'écrivain et homme politique anglais William Shepherd visite le musée en 1802 et y revient en 1814. Sa description enthousiaste de l'évolution de la Grande Galerie et de l'effet de l'éclairage zénithal sur la présentation et l'appréciation des œuvres en est le témoin³. Le musée est ainsi le point de départ d'une histoire de l'art qui ne veut pas se limiter à une approche esthétique mais s'engager dans un chemin scientifique et critique. L'écrivain et philosophe allemand Friedrich von Schlegel, qui habite à Paris dans les premiers temps du musée Napoléon, exprime d'ailleurs son souhait qu'une institution similaire voie le jour pour réunir l'art allemand⁴.

Lorsqu'il se retire de ses fonctions au Louvre en 1815, Denon entreprend la gravure de sa collection personnelle, avec l'idée d'en tirer une *Histoire des arts depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, dans l'esprit de celle du comte de Caylus. Son projet n'aboutira qu'après sa mort, et de façon partielle⁵. Amaury Duval, l'éditeur de cet ouvrage posthume, indique que Denon voulait y enregistrer ses observations d'amateur, collectionneur, graveur et professionnel de musée, glanées tout au long de ses visites et voyages en Europe. Il ne mentionne pas d'autres objectifs que ceux d'un historien de l'art, mais on peut

1. GALLO Daniela, « Les antiques au Louvre. Une accumulation de chefs-d'œuvre », dans DUPUY Marie-Anne (dir.), *Dominique-Vivant Denon, l'œil de Napoléon, op.cit.*, p. 182-204.

2. GAEHTGENS Thomas W., « Les visiteurs allemands du musée Napoléon », dans GALLO Daniela (dir.), *Les Vies de Dominique Vivant Denon, actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 8 au 11 décembre 1999*, p. 725-739.

3. SHEPHERD William, *Paris in 1802 and 1814*, Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1814, p. 49 (pour le voyage de 1802) et p. 172 (pour le voyage de 1814).

4. VON SCHLEGEL Friedrich, *Gemälde Alter Meister, Text zur Forschung*, tome 46, Darmstadt, H. Eichner et N. Lelless, 1984, p. 4-5.

5. DUVAL Amaury, *Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes, recueillis par le baron Vivant Denon, ancien directeur-général des musées de France, pour servir à l'histoire des arts, lithographiés par ses soins et sous ses yeux, décrits et expliqués par Amaury Duval*, Paris, Brunet-Denon, 1829.

imaginer que Denon aurait pu y faire figurer les éléments liés à la présentation des œuvres, qu'il avait mis en pratique pendant sa direction au musée Napoléon.

La conception du musée Napoléon a servi d'exemple, à la fois sur le fond et sur la forme, à l'Europe de la première moitié du XIX^e siècle. Gustav Friedrich Waagen l'a visité en 1814 et en a étudié l'ordonnancement, avant de devenir en 1830 le directeur du musée de Berlin. Le musée Napoléon se voulait un guide de l'Europe des arts ; il a effectivement été le catalyseur de l'émergence d'un « temps des musées », qui inscrit profondément ces institutions dans les sociétés européennes. Il constitue une vision idéale du musée qui rend concret le propos de l'universalité de l'art, dont les représentants les plus significatifs sont regroupés dans un seul et même lieu. En ce sens, le musée de Denon contribue à la quête d'identité nationale qui marque la première moitié du XIX^e siècle, et se traduit par la création à partir de 1815 d'une ère muséologique qui développe des musées dans toutes les grandes capitales européennes.¹

Denon fait probablement partie des acteurs qui ont fait entrer le musée dans l'ère moderne en marquant une rupture à deux niveaux : il a défini avec précision la mission de cette institution et a renouvelé la gestion du musée dans le sens d'une centralisation dans les mains de professionnels autres que les artistes ou les amateurs. Quels qu'aient été les débats sur le rôle des spoliations dans la constitution du musée Napoléon, Denon a conduit un idéal de musée universel dont la muséographie venait soutenir les collections. Il constitue pour les artistes des possibilités d'étude uniques, contribue à la formation des spécialistes en histoire de l'art et ouvre la voie au grand public. Il initie donc une nouvelle manière d'envisager le musée, même si Denon n'a jamais véritablement été considéré comme un muséologue.

1. Prado de Madrid (1819), Glyptothèque de Munich (1830), Altes Museum de Berlin (1830), National Gallery of arts de Londres (1838).

Publications de ou sur Dominique Vivant Denon dans le domaine des musées et de la muséologie

Ouvrages

VIVANT DENON Dominique, *Voyage au royaume de Naples (1778)*, Paris, Perrin, 1997.

VIVANT DENON Dominique, SAINT-NON (Abbé de), JEAN-CLAUDE Richard, *Voyage pittoresque, ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, Paris, de Cloussier, 1781-1786 (Denon avait organisé la logistique de cet ouvrage et produit des textes et notes que l'abbé de Saint-Non reprend sous son nom).

VIVANT DENON Dominique, *Lettre de M. Denon en réponse à une lettre d'un étranger sur le Salon de 1787*, Paris, Didot l'aîné, 1787.

VIVANT DENON Dominique, *Voyage en Sicile par M. de Non, Gentilhomme ordinaire du Roi et de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, Paris, Didot l'aîné, 1788.

VIVANT DENON Dominique, *Pages d'un journal de voyage en Italie (1788)*, Paris, Gallimard, édition présentée et annotée par Elena Del Panta, 1998.

VIVANT DENON Dominique, *Discours sur les Monuments d'antiquité arrivés d'Italie ; prononcé le 8 vendémiaire an XII à la séance publique de la classe des beaux-arts de l'Institut national*, Paris, Didot l'aîné, 1803.

VIVANT DENON Dominique, *Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes, recueillis par le baron Vivant Denon, ancien directeur-général des musées de France, pour servir à l'histoire des arts, lithographiés par ses soins et sous ses yeux, décrits et expliqués par Amaury Duval*, Paris, Brunet-Denon, 1829.

Articles

VIVANT DENON Dominique, « Rapport au nom d'une Commission chargée d'examiner un monument près du grand Aqueduc du Kaire, lu par le citoyen Denon dans la séance de l'Institut du 26 vendémiaire an VII », in *La Décade égyptienne, journal littéraire et d'économie politique*, tome I, n° 4, 1er trimestre an VII, Le Caire, 1799, pp. 97-99.

Archives

- Archives nationales/ Archives des musées nationaux, Paris AMN, Z3 : Inventaire Napoléon
- Fondation Napoléon, Paris

Correspondance administrative de Dominique Vivant Denon(4025 lettres)
 Numérisation en format texte des 2 volumes intitulés : *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire (1802-1815)* par Marie-Anne Dupuy, Isabelle le Masne de Chermont, Elaine Williamson, Réunion des Musées Nationaux, 1999. Archives nationales/ archives des Musées nationaux (*AA 4, 5, 7, 8, 9, 10, 12) et Archives nationales (AF IV 1049, AF IV 1050 et AF IV 1676, O-2, BB-30 et F-21). Disponible sur <http://www.napoleonica.org/denon/#>

Bibliographie critique sélective

Ouvrages

Les multiples visages de Vivant Denon (cat.exp), Chalon-sur-Saône, musée Denon, 2011.

BORDES Philippe, BONNET Jean-Claude (dir.), *L'Empire des musées, Napoléon, les arts et les lettres*, Paris, Belin, 2004.

DUPUY Marie-Anne, LE MASNE DE CHERMONT Isabelle, WILLIAMSON Elaine, *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance (1802-1815)*, tome I et II, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.

BRESC-BAUTIER Geneviève, « Dominique-Vivant Denon, premier directeur du Louvre », in *Dominique-Vivant Denon, l'œil de Napoléon*, Marie-Anne DUPUY dir., (cat.exp), Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, pp.130-159.

CHATELAIN Jean, *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, Paris, Perrin, 1973.

CLAUDON Francis, BAILLY Bernard, « Vivant Denon, actes du colloque de Chalon-sur-Saône du 22 mars 1997 », in *Comité national pour le développement de la recherche et des études sur la vie et l'œuvre de Vivant Denon*, 1998.

DE LA FIZELIERE, Albert, *L'Œuvre originale de Vivant Denon, ancien directeur général des musées*, collection de 317 eaux-fortes dessinées et gravées par ce célèbre artiste formant l'*album le plus complet et le plus varié pour l'étude de la gravure à l'eau-forte avec une notice très détaillée sur sa vie intime, ses relations et son œuvre*, 2 vol., Paris, A. Barraud, 1872-1873.

DUPUY Marie-Anne (dir.), *Dominique-Vivant Denon, l'œil de Napoléon* (cat. exp.), Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.

DUPUY-VACHEY Marie-Anne, *Le Cabinet de Monsieur Denon, collectionneur et lithographe*, Chalon-sur-Saône, musée Denon, 2005.

DUPUY-VACHEY Marie-Anne, *Les Itinéraires de Vivant Denon, dessinateur et illustrateur*, Nîmes, éditions Le Bec en l'air, □ 2007.

DUVAL Amaury, « Notice sur la vie et les ouvrages de M. le Baron Vivant Denon, membre de l'Institut », in *Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes, recueillis par le baron Vivant Denon, ancien directeur-général des musées de France, pour servir à l'histoire des arts, lithographiés par ses soins et sous ses yeux, décrits et expliqués par Amaury Duval*, tome I, Paris, Brunet-Denon, 1829, pp. 1-14.

GAEHTGENS Thomas W., « Le musée Napoléon et son influence sur l'histoire de l'art », in *Histoire de l'histoire de l'art, XVIII^e et XIX^e siècles*, tome II, Édouard POMMIER (dir.), Paris, Klincksieck, musée du Louvre, 1997, pp. 89-112.

GALLO Daniela (dir.), *Les Vies de Dominique Vivant Denon, actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 8 au 11 décembre 1999*, tome I et II, Paris, La Documentation française, musée du Louvre, 2001.

GHALI Ibrahim Amin, *Vivant Denon ou la conquête du bonheur*, Le Caire, Institut Français d'Archéologie Orientale, 1986.

LELIEVRE Pierre, *Vivant Denon. Homme des Lumières « ministre des arts » de Napoléon*, Paris, Picard, 1993.

MAURIES Patrick, *Vies remarquables de Vivant Denon*, Anthologie, Paris, Gallimard, 1998.

SOLLERS Philippe, *Le Cavalier du Louvre, Vivant Denon (1747-1825)*, Paris, Plon, 1995.

SPIEGEL Régis, *Dominique Vivant Denon et Benjamin Zix : témoins et acteurs de l'épopée napoléonienne, 1805-1812*, Paris, L'Harmattan, 2000.

TISSOT Pierre François, « Notice sur Vivant Denon », in *Voyage dans la Haute et la Basse Egypte*, Paris, Didot l'ainé, 1829, pp. 1-31.

Articles

FRANCE Anatole, « Le Baron Denon », in *La Vie Littéraire*, 3e série, Calmann-Lévy, 1890, pp. 166-180.

DUPUY-VACHEY Marie-Anne, « Denon, Dominique Vivant », in Institut national d'Histoire de l'Art, *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, mise en ligne le 5 novembre 2008, notice consultée le 23 septembre 2019 sur <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/>

[publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/denon-dominique-vivant.html](#).

Léon Emmanuel Simon Joseph de Laborde

(Comte de, Marquis de)
1807 (Paris) - 1869 (Fontenay)

Sylvaine Desponds-Kichenama

Léon de Laborde naît le 15 juin 1807, à Paris. Son père, Alexandre de Laborde (1773-1842), était un passionné de voyages et de Beaux-Arts¹ et un homme politique influent. Il était aussi un membre actif de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Son grand-père était Jean-Joseph de Laborde (1724-1794), devenu premier marquis de Laborde (en 1785) grâce à un achat immobilier. Il était aussi propriétaire du château de Méréville et fit appel à Hubert Robert, qui conçut son célèbre parc à l'anglaise.

Le parcours de Léon de Laborde s'inscrit dans la continuité de celui de son père. En 1826, il entreprend avec ce dernier un « grand tour » au Proche-Orient. En 1827, conquis par le voyage, il poursuit son aventure avec Maurice-Adolphe Linant de Bellefonds, jusqu'en Arabie pétrée². Il consacre à ses voyages de nombreuses notes et dessins ; avec son associé, ils sont les premiers à décrire et dessiner Petra, découverte par Johann Ludwig Burckhardt en 1812. Il publiera plus tard des récits de ses voyages, tels que *Voyage de l'Arabie pétrée* en 1830³, *Voyage de la Syrie* en 1837⁴ et *Voyage de l'Asie mineure*⁵ en 1838.

À son retour en Europe, son père le pousse à se lancer dans une carrière diplomatique qui le conduit à Rome (Saint-Siège, 1828- 1829), à Londres (1830-1831), en Hesse-Cassel (état du Saint-Empire romain germanique ; 1831). Il continue cependant à publier ses récits de voyages dans des albums et des revues. Son poste en Hesse-Cassel sera supprimé, mais il restera en Allemagne afin de se consacrer à ses passions érudites. Son champ d'études est considérable. Outre les arts antiques (grecs et du Proche-Orient), il s'intéresse à l'art médiéval (il découvre les églises gothiques en Allemagne), à l'histoire des ducs de Bourgogne, à la Renaissance française, mais aussi à la réorganisation des bibliothèques, à

1. Il est l'auteur de *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1807-1820) et de plusieurs études sur les monuments de la France.

2. Province romaine aujourd'hui disparue, elle s'étendait sur une partie de l'actuelle Égypte, Israël et Jordanie.

3. LABORDE Léon, *Voyage de l'Arabie pétrée*, Paris, Giard, 1830.

4. LABORDE Léon, LABORDE Alexandre, BECKER, HALL, *Voyage de la Syrie par MM. Alexandre de Laborde, Becker, Hall et Léon de Laborde*, Paris, Firmin Didot, 1837.

5. LABORDE Léon, LABORDE Alexandre, BECKER, HALL, *Voyage de l'Asie mineure par MM. Alexandre de Laborde, Becker, Hall et Léon de Laborde*, Paris, Firmin Didot, 1838.

Paris surtout. Il s'intéresse en particulier à l'histoire de la gravure et de l'imprimerie, qu'il peut étudier facilement en Allemagne. Il poursuit en même temps sa carrière politique : il est élu député de Seine-et-Oise en 1841, puis de nouveau en 1846. Il sera nommé sénateur en 1868. En 1844, il voyage de nouveau en Grèce, à Athènes, voyage pendant lequel il étudie les monuments de l'Acropole et s'intéresse au devenir du Parthénon dans ces temps modernes. Il ne terminera pas son projet de publication, malgré la quantité de matériel amassée¹. À son retour, il achète à Venise la célèbre « tête Laborde », aujourd'hui conservée au Louvre².

Sa réputation de connaisseur, en art médiéval et en archéologie (il est membre de la Société de l'Histoire de France depuis 1837 et de la Commission des Monuments historiques depuis 1841) et son nouveau projet de collaboration avec la *Revue archéologique* permettent alors à Léon de Laborde, en 1842, de succéder à son père en tant que membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

Il publiera tout au long de sa vie une liste impressionnante de monographies, d'inventaires, d'articles, de notes, et sera membre du jury de nombreuses expositions³. Il deviendra Commandeur de la Légion d'honneur en 1864.

Conservateur au musée du Louvre : 1847-1854

En février 1847, il commence une courte carrière de conservateur au musée du Louvre, à la suite du comte de Clarac. De 1847 à 1848, il est responsable de la première division du musée comprenant les antiquités grecques et romaines, le Moyen-Âge, la Renaissance et les Temps modernes (la seconde division, à savoir les antiquités égyptiennes et orientales, est alors confiée à Adrien Prévost de Longpérier). Ses nombreuses publications dans ces champs de recherche témoignent de sa capacité à assurer la conservation non seulement des antiquités gréco-romaines, mais aussi de la galerie d'Angoulême (sculptures) et des salles d'objets d'art (orfèvrerie et émaux). Destitué après la Révolution de 1848⁴ (pendant laquelle il protégea, avec Mérimée, les objets d'art du château des Tuileries) à cause de sa fidélité à la monarchie Orléans, il redevient responsable en mai 1849 d'une partie de sa division, mais n'a plus en charge les collections d'antiquités, dont s'occupe son ancien collègue.

1. LABORDE Léon, *Le Parthénon. Documents inédits pour servir à la restauration de ce monument*, Paris, 1848 (inachevé).

2. Fragment de figure féminine du fronton ouest du Parthénon (entre 448 et 432 avant J.-C.), trouvée au pied du Parthénon, sur l'Acropole d'Athènes ; marbre du mont Pentélique, 40 cm. Paris, Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, n° Ma740.

3. Entre autres : membre du jury des expositions des produits de l'industrie en 1839 et 1849 ; membre du jury de l'Exposition universelle de Londres en 1851 ; président du jury de l'exposition de Beaux-Arts appliqués à l'industrie en 1865.

4. C'est à ce moment qu'il met en forme et publie son étude sur les ducs de Bourgogne : LABORDE Léon, *Les ducs de Bourgogne. Étude sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV^e siècle et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne*, Paris, Plon, 1849-1852, 3 vol.

L'action de Léon de Laborde en moins de sept ans (1847-1854) est déterminante. Il est à l'origine de la création du département des sculptures et de celui des objets d'art et fait progresser la réflexion muséale. Il expose dans un opuscule publié en 1856, *Quelques idées sur la direction des arts et sur le maintien du goût public*¹, sa conception du musée. Il l'envisage comme un lieu de conservation, de délectation mais surtout un lieu d'étude ouvert non seulement à des artistes mais aussi à un public illettré qui, dit-il, « ne peut étudier qu'en regardant ». Il attache de fait une grande importance à l'organisation logique des collections, au parcours proposé au visiteur et au confort de visite. « Les musées forment de puissants auxiliaires du goût [...] Embellissez-les, rendez-les [plus attrayants et plus instructifs] », écrit-il ainsi².

Il mène par ailleurs une politique d'enrichissement active, privilégiant les œuvres du Moyen-Âge et de la Renaissance. Il est le premier conservateur à acheter une sculpture médiévale française en 1850 : la *Vierge et l'enfant* (Blanchelande, XIV^{ème} siècle). Il réunit des sculptures et des objets, dispersés dans les différents bâtiments et palais appartenant à l'État. Il s'intéresse particulièrement aux copies de l'ancien musée des Monuments français entreposées à l'École des Beaux-Arts, et sauve celles qu'il considérait être les plus intéressantes. Il fait ainsi entrer au Louvre la statue du roi Chilbert (Saint-Germain-des-Prés, XIII^{ème} siècle). Ces acquisitions sont faites avec discernement et dans un but didactique : constituer un corpus en rassemblant les œuvres d'art d'un auteur (Goujon, Puget...), faire découvrir une technique, comme celle de l'émaillerie par exemple. Il motive aussi ses choix par des raisons de conservation. Il souhaite que les statues les plus remarquables, exposées en plein air, intègrent le Louvre de manière préventive. Il réussit ainsi à faire entrer dans les collections le groupe de *Persée et Andromède* de Puget, qui se trouvait dans les jardins de Versailles.

Son pragmatisme l'amène à repenser et développer le parcours des sculptures au rez-de-chaussée de la Cour carrée du Louvre. Elles avaient été regroupées en 1824, sans ordre précis, dans les cinq salles de la galerie d'Angoulême. Il réorganise ces salles, avec Adrien Prévost de Longpérier, et en ouvre neuf nouvelles dans l'aile méridionale, qu'il inaugure en 1851 : l'ancienne galerie d'Angoulême est alors réservée aux sculptures du XV^e au XIX^e siècle, tandis que les œuvres du Moyen-Âge, de la Renaissance et certains moulages, sont conservées dans l'aile méridionale. Ce nouveau parcours cohérent préfigure le futur département des sculptures. Les œuvres d'art y sont présentées selon un ordre chronologique et stylistique, mettant en valeur l'école française de sculpture. Les objets d'art sont regroupés dans deux salles au premier étage, malheureusement non contiguës,

1. LABORDE Léon, *Quelques idées sur la direction des arts et sur le maintien du goût public*, Paris, Imprimerie impériale, 1856. Initialement publié comme appendice dans LABORDE Léon, *De l'union des arts et de l'industrie, rapport fait au nom de la commission française de l'exposition universelle de Londres sur les beaux-arts et sur les industries qui se rattachent aux Beaux-arts*, Paris, Imprimerie impériale, 1856, 2 vol.

2. LABORDE Léon, *Ibid.*, « Maintien du goût public par les musées, les bibliothèques et les cours publics ».

ce qui rend le parcours moins lisible. Il y adopte un classement à la fois chronologique et par technique, non sans difficulté car les œuvres d'art les plus remarquables sont dispersées lors de la création du musée des Souverains en 1852.

Afin de mettre en valeur les œuvres d'art, Léon de Laborde choisit une scénographie sobre qui respecte une stricte symétrie ; il désire par ce moyen susciter l'intérêt et la compréhension du public. Il rejette les présentations factices, trop suggestives, comme celle du musée de Cluny. Il s'assure de créer une harmonie entre les salles, accordant une grande importance au mobilier d'exposition (socles des statues, vitrines). Léon de Laborde s'intéresse aussi à la visite en elle-même, à ses modalités. Il préconise un musée ouvert plusieurs jours par semaine et pas seulement le dimanche. Envisageant le musée comme une promenade, il prend en compte l'impact de la fatigue muséale sur la qualité de la visite et fait installer des bancs afin que les visiteurs puissent s'asseoir. Sa démarche scientifique et pragmatique se prolonge avec la rédaction de catalogues, de notices d'inventaires. Faute de temps, certains seront complétés et terminés par son successeur Barbet de Jouy.

Passionné par la photographie (il suit les cours de Gustave Le Gray), il est le premier à suggérer la création d'un atelier photographique au Louvre, et la réalisation d'un inventaire photographique des collections (« dessins à la chambre noire »). Par manque de moyens, aucune de ces deux propositions n'aboutit. Il est un des membres fondateurs de la Société française d'héliographie en 1851. Il appartient aussi au Comité de la mission héliographique. Il démissionne en 1854 car il se heurte, entre autres, à l'hostilité du directeur Nieuwerkerke (qui défendait Adrien Prévost de Longpérier) et des défenseurs de l'art antique, qui reprochent à Léon de Laborde son intérêt trop marqué pour le Moyen-Âge et la Renaissance et son ambition. Chennevières le décrit comme un homme « aux airs provocants et inquiétants pour la saine hiérarchie de la direction des musées »¹, peu aimé de ses confrères. Les frères Goncourt disaient quant à eux que « M. de Laborde a tout ce qu'il faut pour réussir : il est sec, froid, médiocre et plat »².

Un penseur érudit

Léon de Laborde croit sincèrement à l'éducation populaire par les arts. D'après lui, il incombe à l'État de façonner le goût, en assurant la formation des artistes d'une part, et en facilitant au public l'accès au musée d'autre part. Son action s'inscrit dans une conception très forte du service public et du rôle que doivent avoir les pouvoirs publics.

Progressiste, il croit aussi en la rencontre de l'art et de l'industrie. C'est ce qu'il exprime dans son rapport sur l'Exposition universelle de Londres en 1856, *De*

1. DE CHENNEVIÈRES Philippe, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, Aux bureaux de *L'Artiste*, Paris, partie IV, p. 42 ; cité dans GRANGER Catherine, *L'Empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III*, Paris, École des Chartes, 2005, p. 266.

2. DE GONCOURT, Jules et Edmond, *Journal*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1887-1896, p. 914, 4 janvier 1863 ; cités dans GRANGER Catherine, *op. cit.*, p. 266.

*l'union des arts et de l'industrie*¹, dans lequel il commence par établir une histoire générale des arts, appliqués (volume 1 : *Le Passé*). Il réfléchit aussi, fidèle à ses convictions, à la place de l'art dans la politique d'un gouvernement (volume 2 : *L'Avenir*). Il consacre une grande partie de son histoire générale des arts à la France (même s'il traite de l'étranger, en analysant les nations représentées à l'Exposition universelle) et met en valeur la Renaissance des arts (début du XVI^e siècle). Il voit dans les nouveaux procédés mécaniques de production un moyen de démocratiser les arts, de former le goût, et de joindre le « beau à l'utile ». Le projet de Laborde reste cependant contradictoire, car sa norme du « bon goût » s'appuie sur des modèles esthétiques conventionnels, à savoir la nature et l'art grec. Malgré tout, ce rapport majeur est à l'origine d'une réflexion autour de l'émergence d'un « art industriel ». Il a été commenté dans de nombreux articles à l'époque (Voir Bibliographie).

Directeur des Archives de l'Empire : 1857-1867 et premier musée des Archives

Le travail de Léon de Laborde témoigne de son intérêt pour les documents, premières sources de l'histoire de l'art. Ses nombreuses publications en sont le résultat. Son travail sur la réorganisation des bibliothèques² préfigurait aussi cet intérêt³. Ses recherches sur les ducs de Bourgogne et sur l'imprimerie et Gutenberg le démontraient encore. Le « Fichier Laborde », constitué à partir des registres de baptême, mariage et sépulture, en est aussi une preuve remarquable⁴.

En 1857, le marquis de Laborde obtient le poste de directeur général des Archives de l'Empire. Pendant 10 ans, il fait preuve d'une énergie formidable pour restructurer les services et les bâtiments : construction d'un nouveau dépôt (rue des Quatre-Fils, 1860-1864), publication de plusieurs inventaires, indispensables à la recherche, création du musée des Archives (1867). Il en fait une institution moderne, ouverte à un public élitiste de lecteurs, mais aussi au grand public. L'inauguration du musée des Archives, dans l'hôtel de Soubise, en août 1867, illustre cette volonté d'ouverture en direction d'un public plus large. Fort de son expérience de conservateur au Louvre, Léon de Laborde conçoit là un parcours original, d'un genre totalement nouveau, qui englobe la visite du musée propre-

1. LABORDE Léon, *De l'union des arts et de l'industrie*, op. cit.

2. LABORDE Léon, *De l'organisation des bibliothèques dans Paris* (lettres), Paris, A. Franck, 1845-1846 ; ces lettres sont non seulement une préconisation en faveur d'une restructuration des bibliothèques, mais aussi une étude historique.

3. Entre 1847 et 1859, il est aussi membre de la Société des bibliophiles français.

4. LABORDE Léon, *Répertoire alphabétique de noms d'artistes et artisans, des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, relevés dans les anciens registres de l'État civil parisien par le marquis Léon de Laborde*, dit « Fichier Laborde », Paris. Ce fichier est un document inestimable car il est la seule trace de l'état civil parisien de l'époque moderne depuis l'incendie de l'hôtel de Ville en 1871. Il est aujourd'hui réparti entre la bibliothèque Jacques Doucet et la Bibliothèque nationale de France. Voir aussi LABORDE Alexandre Léon Joseph, *Notice sur le fichier Laborde. Don fait à des bibliothèques publiques parisiennes de fiches intéressant les artistes des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Jean Schemit, 1927.

ment dit et celle des grands dépôts. Son objectif est de rendre sensible l'évolution de l'écriture, des supports et des conventions diplomatiques, soit la mémoire de la nation française à partir des preuves du passé conservées aux Archives.

Son prédécesseur à la direction des Archives de l'Empire, Jean-Antoine Le-tronne (Garde général des Archives de 1840 à 1848, remplacé dans un premier temps par François-Armand de Chabrier), avait mis en place un petit musée sigillographique dans la salle des gardes de l'Hôtel de Soubise. Léon de Laborde reprend ce projet qu'il associe à un musée paléographique. Dès 1858, il en fait la demande au ministère pour, dit-il :

« montrer au public comment l'État conserve et entretient un noble édifice du siècle de Louis XIV, l'initier par une collection de 15 000 sceaux, rangés dans un ordre scientifique, à un côté très curieux de l'histoire des arts, lui apprendre à distinguer les écritures de tous les temps [...] »¹.

À partir de 1861, le budget voté, il peut terminer la restauration des grands appartements et s'atteler à son projet. Il demande à une commission formée de huit de ses collaborateurs de sélectionner plus de 1 800 documents, afin de constituer un « abrégé de l'histoire de France », de les sortir des fonds et de les doter d'une nouvelle cotation (repérage des actes, extraction des séries initiales, création d'une nouvelle cotation et logique de classement propre au nouveau musée). En 1872, ces documents sont publiés dans un catalogue édité par Plon. Léon de Laborde demande ensuite à Hubert Janniard², architecte du Palais des Archives de l'Empire depuis 1856, de concevoir un mobilier spécifique pour protéger ces documents fragiles. Il imagine des vitrines, des armoires avec tiroirs, en harmonie avec les lieux et les meubles déjà existants, notamment avec « les tables rondes de poirier noir en provenance du Parlement de Paris »³. De manière très judicieuse, Léon de Laborde et la commission scientifique élaborent un parcours prenant en compte la distribution des appartements de la princesse dans une progression historique, des premières dynasties médiévales au Premier Empire. Ce parcours se veut être le symbole d'une France réconciliée. Ainsi pouvait-on voir dans la chambre d'apparat le testament de Louis XVI et la dernière lettre de Marie-Antoinette, tandis que dans le salon ovale étaient présentés le testament de Napoléon I^{er} et des autographes de ses compagnons de guerre. La visite se prolonge par le parcours-promenade dans les grands dépôts du premier étage, construits dès le règne de Louis-Philippe et terminés par Janniard pendant le règne de Napoléon III. Ces longues galeries modernes sont conçues de manière à assurer la sécurité et la préservation des documents d'archives. Elles offrent

1. Lettre autographe signée, 27 juillet 1858, Paris, Centre historique des Archives nationales, F21 1346, dossier 1858.

2. Rapport du 15 mars 1858, AN AB/VB/3, cité dans BECHU Claire, *Les Archives nationales, des lieux pour l'histoire de France*, Paris, Somogy éditions d'Art, 2008, p. 144.

3. BABELON Jean-Pierre, *Centenaire du musée de l'histoire de France. L'œuvre du marquis de Laborde aux Archives nationales*, Paris, Archives nationales, 1968, p. 33. Le mobilier devait aussi s'harmoniser avec « une grande pendule de Lepaute ». Il se composait de « quatre banquettes de poirier noirci à palmettes dorées » et de « vitrines d'ébène de [sic] bronze doré » (*Ibid.*, p. 32).

aux visiteurs une immersion spectaculaire dans l'histoire grâce à une mise en scène savante imaginée par Michelet entre 1830 et 1852, et reprise par Léon de Laborde. Pour donner corps à ces documents et les protéger des détériorations, il les fait ranger dans des cartons, avec des étiquettes portant des noms, des titres. « L'espace de stockage devient ainsi espace d'exposition ». Le parcours peut se transformer en une « longue procession mémorielle » au milieu de ces preuves tangibles de l'histoire. Le point fort de la présentation se situe au cœur même des grands dépôts, dans la salle des chartes où se trouve l'armoire de fer qui renferme les documents les plus précieux.

Léon de Laborde a un grand respect pour le grand public,

« foule intelligente, avide de connaître toute chose, qui veut à ses heures de loisirs se renseigner sur les sciences qu'elle ignore, se rendre compte, en les comparant, des impressions que lui produisent les chefs-d'œuvre de l'art, qui afflue chaque dimanche dans les musées, cherchant à profiter de ses promenades et de ses jours de liberté pour apprendre par les yeux et s'instruire en courant, n'ayant pas le temps d'étudier »¹.

Le musée est ouvert deux après-midi par semaine : le dimanche et le jeudi. L'entrée est gratuite. Un registre des visiteurs notifie les entrées de 1868 à 1870. Des invitations sont envoyées aux professeurs pour les inciter à venir visiter le musée avec leurs élèves. À l'entrée du musée, les visiteurs sont accueillis par des archivistes qui se mettent à leur disposition. Cette prise en compte des publics et cette volonté pédagogique sont assez novatrices pour l'époque. Fort de ce succès, le marquis de Laborde souhaite agrandir la collection des sceaux et créer un musée des documents étrangers (consacré au rayonnement militaire et diplomatique de la France dans le monde) au rez-de-chaussée dans les appartements du prince. Malade, il donne sa démission en 1868 et laisse à ses successeurs le soin de poursuivre son œuvre (ce projet voit le jour en 1878).

Il meurt le 26 mars 1869.

« Le titre de gloire de Laborde, selon le marquis de Chennevières, est "d'avoir eu le diable au corps et le génie de l'initiative dans les choses de l'intelligence qui touchent aux arts". [...] L'action est pour lui fondée sur la réflexion [...] mais chaque période d'inaction forcée, 1848 et 1854-1857 sont pour lui l'occasion de se consacrer à l'étude. »²

1. LABORDE Léon, prospectus de souscription au catalogue du « Musée des Archives nationales », 1867 ; il oppose la « foule intelligente » à « ce public d'élite, à qui l'étude approfondie des documents est plus particulièrement réservée ».

2. BRESC-BAUTIER Geneviève, Notice du *Dictionnaire des historiens d'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale* :

<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/laborde-leon-emmanuel-simon-joseph.html>.

Publications de Léon de Laborde dans le domaine des musées et de la muséologie

Ouvrages

DE LABORDE Léon, *De l'organisation des bibliothèques dans Paris* (lettres), Paris, A. Franck, 1845-1856.

DE LABORDE Léon, *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du musée du Louvre*, Paris, Vinchon, 1852-1853, 2 vol.

DE LABORDE Léon, *De l'union des arts et de l'industrie, rapport fait au nom de la commission française de l'exposition universelle de Londres sur les beaux-arts et sur les industries qui se rattachent aux Beaux-arts*, Paris, Imprimerie impériale, 1856, 2 vol.

DE LABORDE Léon, *Quelques idées sur la direction des arts et sur le maintien du goût public*, Paris, Imprimerie impériale, 1856.

DE LABORDE Léon, *Le Beau dans l'Utile. Histoire sommaire de l'union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie* », Paris, Union centrale, 1866.

DE LABORDE Léon, *Les Archives de France pendant la Révolution. Introduction à l'inventaire du fonds d'archives, dit les Monuments historiques*, Paris, J. Claye, 1866.

DE LABORDE Léon, *Ministère de la maison de l'Empereur et des Beaux-arts. Archives de l'Empire. Inventaires et documents publiés par ordre de l'Empereur sous la direction de M. le marquis de Laborde. Inventaire général sommaire des archives de l'Empire*, Paris, Imprimerie impériale, 1867.

DE LABORDE Léon, *Glossaire français du Moyen-Âge à l'usage de l'archéologue et de l'amateur des arts, précédé de l'Inventaire des bijoux de Louis, duc d'Anjou*, Paris, A. Labitte, 1872.

Articles

DE LABORDE Léon, « Les collections d'objets d'art de M. Benjamin Delessert fils », in *Revue archéologique*, 1849, p. 650.

DE LABORDE Léon, « La collection des empreintes des sceaux des archives de l'Empire et son inventaire » (préface), *L'inventaire de la collection des sceaux*, Paris, Imprimerie nationale, 1863, in *La Revue universelle des arts*, 1863.

Autres

DE LABORDE Léon, « Assemblée nationale législative. Proposition relative au tirage au sort des plans dans la nouvelle salle de l'Assemblée, ou à

leur mise aux enchères, par M. Léon de Laborde. Séance du 3 juillet 1849 », Paris, Imprimerie de l'Assemblée nationale, 1849.

DE LABORDE Léon, « Proposition relative à la loi électorale, présentée, le 12 novembre 1851, par M. Léon de Laborde », Paris, Imprimerie de l'Assemblée nationale, 1851.

Archives

- Archive privées
- Mémorial Laborde
- Archives de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris
- Archives des musées nationaux, Paris
 - 1 BB 9 à 13 : Procès-verbaux du conservatoire, 1847-1854.
 - 1 DD 134 et 136 ; 2 DD 13: Inventaires des sculptures.
 - O30 : dossier personnel, nomination au Louvre en 1847
 - S2 et S4 : Série département des Sculptures, correspondance
- Archives nationales, Paris
 - AB II 16 : démission des archives, 1867
 - Série F21
 - 486 : école impériale de dessin
 - 1346/1858 : proposition de créer le musée des archives
 - Série F70
 - 117 (dossier de la Légion d'honneur)
 - 564 (nomination comme directeur des Archives)
 - Série O5 : services des Bâtiments impériaux.
 - 300 AP III, 185 : archives privées (action aux Tuileries en 1848).
- Bibliothèque de l'INHA – collections Jacques Doucet, Paris
 - Fichier Laborde, par métiers.
- Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits occidentaux, Paris
 - Fichier Laborde, fichier alphabétique des artistes.

Bibliographie critique sélective

Ouvrages

Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. L. J. S. E. marquis de Laborde, Paris, A. Labitte, 1871-1872.

- BABELON Jean-Pierre, *Centenaire du musée de l'histoire de France*. L'œuvre du marquis de Laborde aux Archives nationales, Paris, Archives nationales, 1968.
- BABELON Jean-Pierre, *Archives nationales, musée de l'histoire de France, histoire et description des bâtiments*, Paris, Imprimerie nationale, 1969, pp. 75-82.
- BÉCHU Claire (dir.), *Les Archives nationales. Des lieux pour l'histoire de France. Bicentenaire d'une installation, 1808-2008*, Paris, Archives nationales / Somogy éditions d'art, 2008, p. 144-157, pp. 328-329.
- COULON Auguste, *Le service sigillographique et les collections d'empreintes de sceaux des Archives nationales. Notice suivie d'un catalogue du musée sigillographique*, Paris, H. Champion, 1916.
- DE VIEL-CASTEL Horace, *Mémoires du comte de Viel Castel sous le règne de Napoléon III (1861-1864), publiés d'après le manuscrit original*, Paris, Berue, 1883-1884, tome I, p. 119, tome III, p. 3, tome IV, p. 31, tome VI, p. 96.
- DE CHENNEVIÈRES Philippe, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, Paris, Aux bureaux de l'artiste, 1883-1889, tome II, p. 113-114, tome III, p. 3, tome IV, pp. 42-68.
- DE GONCOURT Edmond et Jules, *Journal*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1887-1896, tome I (1851-1861).
- DE LABORDE Alexandre, *Notice sur le fichier Laborde, don fait à des bibliothèques publiques parisiennes de fiches intéressant les artistes des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Jean Schmit, 1927.
- HASKELL Francis, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven, Conn. Londres, Yale University Press, 1993, pp. 438-441.
- SCHNAPPER Antoine, ROSENBERG Pierre (dir.), « Les «Primitifs français» au temps de Léon de Laborde », *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milan / Paris, Electa / Réunion des musées nationaux, 1994.

Articles

- « *Le Parthénon, documents inédits pour servir à une restauration* réunis et publiés par M. le comte de Laborde », in *L'Illustration*, n°266, vol. XI, 1er avril 1848, p. 76.
- BEULÉ Étienne, « *Athènes et les Grecs modernes. Athènes aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles d'après des documents inédits* par M. Léon de Laborde », in *Revue des Deux Mondes*, 1er juin 1855, pp. 1042-1055.

- BEULÉ Étienne, « De l'union des arts et de l'industrie de M. de Laborde », in *Journal général de l'instruction publique et des cultes*, 1857.
- BONDIL Nathalie, MARTIN Sophie, MILANDE Véronique, « Léon de Laborde (1807-1869) : de la galerie d'Angoulême au département des Sculptures », actes du colloque *Un combat pour la sculpture : Louis Courajod (1841-1896), historien et conservateur* (musée du Louvre, Paris, 15 janvier 1996), publiés sous la direction de Geneviève Bresc-Bautier, Michèle Lafabrie, in *Rencontres de l'École du Louvre*, Paris, 2003, pp. 22-27.
- BORDIER Henri, « *Les inventaires des Archives de l'Empire*, Réponse à M. le marquis de Laborde, directeur général, contenant un errata dans ses préfaces et ses inventaires », Paris, Librairie Bachelin-Deflorenne, 1867.
- DELÉCLUZE Étienne, « *De l'union des arts et de l'industrie* par M. le comte de Laborde », in *Journal des débats*, 25 mars 1857.
- JOHANNE DU PAYS Adolphe, « *Notice des émaux, bijoux et objets divers*, par M. de Laborde », in *L'Illustration*, 17 décembre 1853, n° 564, vol. 24, p. 399.
- JOHANNE DU PAYS Adolphe, « *Athènes aux X^e, XVI^e et XVII^e siècles* », in *L'Illustration*, n° 623, vol. 25, 3 février 1855, pp. 77-78.
- LENORMANT Charles, « *De l'union des arts et de l'industrie* par M. le comte de Laborde », in *Le Correspondant*, 25 avril 1857, pp. 765-792.
- LEROUX DE LINCY Adrien, « Le Palais Mazarin et les Grandes Habitations de ville et de campagne au XVII^e siècle par M. le comte de Laborde », in *Le Moniteur universel*, 10 janvier 1847.
- LEROUX DE LINCY Adrien, « *La Renaissance des arts à la cour de France, études sur le XVI^e siècle* par M. le comte de Laborde », in *Le Moniteur universel*, 17 avril 1851.
- LEROUX DE LINCY Adrien, « *De l'union des arts et l'industrie* par M. le comte de Laborde », in *Bulletin du bouquiniste*, 1er août 1857.
- MAAG Georg, « Les machines ne sont rien sans l'art. *De l'union des arts et de l'industrie* du comte de Laborde, et les réactions de la presse », in *Romantisme*, n° 41, 1983, pp. 41-56.
- MAURY Alfred, « Bibliographie » (compte-rendu du *Rapport sur l'application des arts à l'industrie*), in *Revue archéologique*, 14^e année, 1857, pp. 120-128.
- PLANCHE Gustave, « L'art et l'industrie », in *Revue des Deux Mondes*, 1857, pp. 185-210.

SAGLIO, Edmond, « *De l'union des arts et de l'industrie* par M. le comte de Laborde », in *Le Correspondant littéraire*, 5 août 1857, pp. 224-229.

Sitographie

BRESC-BAUTIER Geneviève, « Léon de Laborde », notice, mis à jour le 9 février 2010, in *Institut national d'histoire de l'art. Dictionnaire critique des historiens de l'art*, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/laborde-leon-emmanuel-simon-joseph.html>, consulté le 16/01/2018.

« Léon de Laborde », in *Bibliothèque nationale de France*, notice, mis à jour le 5 janvier 2018, http://data.bnf.fr/11910393/leon_de_laborde/, consulté le 16/01/2018.

Philippe-Auguste Jeanron

1808 (Boulogne-sur-Mer) - 1877 (Corrèze)

Geoffrey Coulet

Philippe-Auguste Jeanron (1809-1877) a tenu une place d'importance au sein du paysage muséal français de la Seconde République et d'une partie du Second Empire. Pourtant, l'Histoire et l'histoire des musées – si ce n'est, parfois, ses contemporains et collaborateurs proches – ont longtemps passé sous silence les travaux conduits par celui qui fut directeur des musées nationaux de janvier 1848 à décembre 1849 et directeur de l'école et du musée des beaux-arts de Marseille de 1863 à 1869. Le souvenir de ces deux directorats, l'impact de son engagement et la réalité de son influence ont, en effet, souvent été éclipsés ou imparfaitement appréciés. Au milieu du XIX^e siècle, c'est l'écrivain Bayle Saint-John qui détaille avec zèle le labeur de son ami¹. Un peu plus tard, Armand Lemaitre, dans son ouvrage *Le Louvre, monument et musée, depuis leurs origines jusqu'à nos jours* (1877), rend brièvement compte de son directorat et caractérise surtout cette période par la faiblesse de l'accroissement des collections et le manque de moyens financiers. En 1935, Madeleine Rousseau lui consacre son mémoire de fin d'étude de l'École du Louvre. Cependant, il faut attendre l'année 2000 pour que cette monographie – qui embrasse aussi sa carrière artistique, de peintre, graveur et d'écrivain – soit publiée par la Réunion des musées nationaux² (RMN). Dans la foulée, en 2003, une exposition qui met l'accent sur son parcours d'artiste lui est dédiée : *Philippe-Auguste Jeanron – Peintre, dessinateur, graveur*³. Plus récemment, Arnaud Bertinet, dans son ouvrage *Les musées de Napoléon III. Une institution pour les arts (1849-1872)*⁴, actualise et complète le parcours de Jeanron, confirme la pertinence de ses apports et rétablit notamment la réalité et l'importance de son engagement pour le musée des beaux-arts de Marseille – directorat dont le souvenir restait également nébuleux et biaisé.

Pour autant, cette amnésie puis ce récent regain d'intérêt ne sont pas exclusifs à la figure de Jeanron. Son successeur, le comte de Nieuwerkerke, bien que resté beaucoup plus longtemps à la tête des musées impériaux (de 1849 à 1870), a

1. SAINT-JOHN Bayle, *The Louvre or biography of a Museum*, Londres, Chapman & Hall, 1855. Saint-John connaît personnellement Jeanron, il est plein de louanges à son égard.

2. ROUSSEAU Madeleine, *La vie et l'œuvre de Philippe-Auguste Jeanron*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

3. BECQUART Geneviève, FOUCCART Jacques, DUBREUIL Marie-Martine, *Philippe-Auguste Jeanron – Peintre, dessinateur, graveur*, Calais, Musée des Beaux-Arts, 2004.

4. BERTINET Arnaud, *Les musées de Napoléon III. Une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris, Mare & Martin, 2015.

lui aussi été victime de l'oubli. C'est en effet en 1997 qu'un premier ouvrage lui est dédié¹ (également un mémoire de l'École du Louvre) auquel s'est adjointe, en 2000, une exposition au musée national du Château de Compiègne². Mieux encore, c'est une forme de cycle d'expositions – organisées par la RMN – consacrée aux anciens directeurs des musées nationaux/impériaux qui se développe alors³. Elles illustrent que ce début du XXI^e siècle entend davantage apprendre et communiquer sur cette part, assez délaissée, de l'histoire des musées.

En somme, il s'agira ici d'énoncer les raisons, étayées par des effets et des actions précis, qui engagent à réhabiliter ce directeur de musées ; pointer son influence et son rôle au sein de l'administration des musées nationaux puis du musée de Marseille ; faire la synthèse de ses apports en évoquant en filigrane ce que le musée, tel que nous le connaissons aujourd'hui, lui doit.

L'artiste et le républicain

« *On reconnaît d'instinct [en Jeanron] un républicain de ce temps-là*⁴ »

Afin de proposer une approche de la carrière de Jeanron, il est important de retracer brièvement certaines étapes de sa vie artistique et politique. Ses activités et ses prises de position antérieures à sa nomination au service des musées, permettent sans doute de mieux comprendre la portée et la pertinence des réformes muséales qu'il va entreprendre. Jeanron est initié très jeune à la pensée révolutionnaire, dans le domaine politique mais aussi à travers son goût et sa pratique artistique qui vont à contre-courant de l'idéal académique de son temps. Il connaît de grandes figures comme Cavaignac, Guinard et Trélat, participe à la révolution de 1830 et obtient la croix de Juillet⁵. En tant qu'artiste et au moyen de la lithographie, il prend part à l'illustration de journaux contestataires, comme *La Caricature*, qui vilipendent le régime de Louis-Philippe. Opposé au courant néoclassique dès sa période d'apprentissage (il étudie auprès de François Souchon et Xavier Sigalon), la manière que développe Jeanron trouve davantage d'échos du côté de l'école de Barbizon qu'il admire, même s'il n'appartiendra jamais à ce groupe. Il prend pour sujet de prédilection la vie réelle, quotidienne et revendique ainsi un art social qu'il oppose à *l'art pour l'art*, formule amère visant alors le néoclassicisme⁶. Jeanron se fait enfin remarquer en tant que penseur et contestataire du système d'administration des arts sous la Monarchie de

1. GOLDSCHMIDT Fernande, *Nieuwerkerke, le bel Émilien*, Paris, Art International Publishers, 1997.

2. Voir GOLDSCHMIDT Fernande HIGGOT Suzanne, LUEZ Philippe, *Le comte de Nieuwerkerke – Art et pouvoir sous Napoléon III*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

3. Outre celles dédiées à Jeanron et Nieuwerkerke, on peut également citer l'exposition *Vivant Denon, l'œil de Napoléon*, qui s'est tenue au musée du Louvre du 23 Octobre 1999 au 17 Janvier 2000.

4. DE CHENNEVIÈRES Philippe, *Souvenirs d'un Directeur des Beaux-Arts*, Paris, Arthena, 1979, tome 3, p. 58, cité dans Bertinet, *op. cit.*, p. 35.

5. BECQUART Geneviève, FOUCCART Jacques, DUBREUIL Marie-Martine, *op. cit.*, p. 17. Durant cette période, Jeanron appartenait certainement à la société secrète « Aide-toi le ciel t'aidera ».

6. *Ibid.*, p. 19.

Juillet, en tant que défenseur de la liberté des artistes. Ses articles publiés dans *La liberté, le Journal des Arts*, où il dénonce l'Institut et l'École des Beaux-arts, en témoignent ; il en va de même, lorsqu'il prend la direction de la « Société libre de peinture et de sculpture » qui réunit plusieurs artistes de la mouvance romantique préconisant et revendiquant, par exemple, l'élection par les artistes des membres du jury au Salon¹, la réforme de l'École des Beaux-arts, et une distribution plus équitable des commandes faites par l'État.

À l'avènement de la Seconde République, récompensé pour son militantisme, il accède à la fonction de directeur des musées nationaux et profite, entre autres, de son statut pour défendre à nouveau les artistes. Lors du Salon de 1848, c'est l'occasion pour Jeanron, en tant qu'organisateur, de mettre en application certaines des revendications libérales qui étaient siennes sous la Monarchie de Juillet. Ainsi le jury d'admission est supprimé, toutes les œuvres envoyées sont exposées² et c'est le corps des artistes qui désigne une commission chargée du placement des œuvres (jury de placement). Plus encore, c'est le pragmatisme de Jeanron qui se fait jour. Il est attentif à la sécurité des œuvres, aux risques que la tenue du Salon au sein des salles fait peser sur les collections permanentes du musée, au blocage des espaces d'exposition que celui-ci occasionne. Les inconvénients soulevés pèsent sur la manifestation artistique et, cette année-là, le Salon se tient au Louvre pour la dernière fois.

C'est cet activisme, ce progressisme alliés à une certaine force de caractère que l'on va retrouver dans les autres réformes que mène Jeanron dès sa prise de fonction. Alors que jusqu'en 1848, aucun cadre réel de gestion n'entoure les musées, son arrivée va marquer une période de grandes réorganisations et voir émerger de nouvelles bases institutionnelles qui demeurent encore de nos jours.

Prise de fonction en contexte révolutionnaire et statut des musées nationaux

En 1848, la période de troubles consécutive à la restauration de la république engage le gouvernement provisoire à nommer, dans l'urgence, plusieurs délégués à la surveillance des palais royaux, menacés par les exactions populaires. Un décret de Ledru-Rollin, ministre de l'Intérieur, daté du 25 janvier, charge le citoyen Jeanron de « la conservation des tableaux du Louvre et de tous les autres objets d'art qui s'y trouvent ». Trois jours plus tard, le voilà définitivement nommé directeur des musées nationaux. Le palais du Louvre est alors dans un état très préoccupant. Avant même la chute de la monarchie, Clément de Ris, dans plusieurs articles publiés dans *L'Artiste*, vise l'administration du Louvre ; il dénonce la mauvaise présentation et la méconnaissance des œuvres, ou encore

1. Il adhère par ailleurs, en 1847, à l'Association des Artistes du Baron Taylor, société d'entraide qui organise des expositions indépendantes.

2. Au total, 5362 œuvres sont exposées, le double des années précédentes ; ROUSSEAU Madeleine, *op. cit.*

l'incurie des restaurateurs¹. Des domaines qui vont rapidement s'inscrire au cœur de l'action de Jeanron. Mais pour l'heure, le directeur fraîchement nommé doit faire face à la fougue révolutionnaire des insurgés, qui se laissent aller à des actes de vandalisme. L'occupation militaire du Louvre met également en péril l'intégrité de l'édifice – déjà passablement délabré, insalubre – de même que les collections qu'il renferme. C'est dans ce contexte houleux que débute le service de Jeanron. Bayle Saint-John revient longuement sur les quelques jours qui suivent sa nomination : de fastidieuses journées où Jeanron surmonte, selon l'écrivain, les difficultés avec diplomatie, sang-froid et un véritable sens de l'intérêt national. Le directeur a pour tâche première de chasser des groupes de soldats qui s'étaient installés dans plusieurs salles du palais – des campements sauvages avaient commencé à causer de sérieux dommages. Il calme ainsi les envies de destructions et l'épisode, fameux, du sauvetage de la statue du duc d'Orléans placée dans la cour Carré est vu comme le point d'orgue de cette entreprise.

Nommé par un régime républicain, la situation de Jeanron s'avère dès le début précaire. L'incessante valse des ministres l'oblige à réitérer les démarches et répéter les doléances ; les avancées que l'on pensait acquises sont fréquemment remises en cause. De façon générale, l'instabilité du gouvernement, un climat de tension permanent, menacent et compliquent l'efficacité et l'intégrité de l'administration des musées nationaux². À ce moment-là, la direction des musées nationaux a, en effet, un statut assez complexe. Des décrets modificatifs, parfois contradictoires, se succèdent. Ils touchent à l'autorité dont dépend cette administration, à son autonomie et plus largement à la nature et au type de bâtiments dont elle a la charge. Par le décret du 25 janvier 1848, il est acquis que les musées dépendent désormais du ministère de l'Intérieur et non plus de la liste civile. C'est une avancée notable qui rompt avec le système de l'Ancien régime, le musée devient désormais un service public. Au sein de ce ministère, l'indépendance de la direction des musées nationaux et l'autonomie de Jeanron vont cependant aller en s'amenuisant. En effet, initialement clairement séparée et indépendante, la direction des musées nationaux et bientôt rattachée à celle des beaux-arts, dirigée par Charles Blanc. Une situation qui crée heurts et conflits d'intérêt entre les deux hommes. Jeanron, qui a à cœur de revendiquer son indépendance, s'exprime en ces termes :

« Quel serait donc le rôle du Directeur des Musées nationaux, s'il ne pouvait délivrer lui-même les cartes d'entrée dans les musées et régler la police intérieure de son établissement, diriger les opérations de son administration et l'emploi des fonds de son budget ? Il ne serait ni le Directeur, ni même l'Administration, mais seulement le gardien³. »

1. Clément de Ris et Jeanron se connaissent et se réunissent, avec Frédéric Villot, avant même la nomination de Jeanron pour débattre d'idées réformatrices sur le système des expositions ; voir BERTINET Arnaud, *op. cit.*, p. 34-35.

2. *Ibid.*, p. 67.

3. *Ibid.*, p. 68-69.

Si les musées nationaux dépendent du ministère de l'Intérieur, les bâtiments sont quant à eux contrôlés par le ministère des Travaux publics, et leur surveillance, assurée par le ministère de la Guerre... Une telle structure rend difficile les prises de décision et favorise les malentendus. Jeanron souhaite que les collections présentes dans les palais royaux soient intégrées aux musées nationaux, ce qu'il parvient à faire dans certains cas. Par exemple, de Versailles, *Les Pestiférés de Jaffa* intègre le Louvre, de même que 168 œuvres conservées au château d'Eu¹. Selon ses vœux, les musées du Luxembourg et de Versailles ainsi que les musées de province demeurent dans le giron de son administration (décret du 7 avril 1848). Cluny est retiré et confié à la commission des Monuments historiques. Versailles est conservé par la direction des musées nationaux mais, tout comme le cas du rapatriement des objets d'art des palais royaux, sa gestion devient également le théâtre de nombreux conflits entre le régisseur dépendant du ministère des Travaux publics et les conservateurs.

Dans cette atmosphère prégnante d'instabilité politique, d'existence d'une administration plutôt chaotique et de restrictions budgétaires, Jeanron va cependant trouver les moyens humains et matériels pour faire évoluer l'ancien système.

Jeanron directeur : émergence de la nouvelle structure du musée du Louvre

« *C'était un magasin rempli de merveilles, non un musée²* »

Recruter du nouveau personnel, impliqué et qualifié, chez les conservateurs et surveillants du musée du Louvre, voilà l'une des premières missions que se fixe Jeanron. Il prévoit la création de huit départements : Peintures, Dessins, Sculpture, Égyptien, Chalcographie, Bibliothèque et archives, Plâtres, Marine³. Dès son arrivée, il procède à des remplacements et à une sélection du personnel : davantage de gardiens et de nouveaux conservateurs choisis pour leurs compétences. Frédéric Villot, entre autres, nommé conservateur du département des Peintures, va œuvrer activement pour l'étude et la mise en valeur de ces collections, en même temps qu'il sera un proche et précieux collaborateur du nouveau directeur. Jeanron prévoyait également la création d'un règlement intérieur, élaboré par le Conservatoire des musées nationaux, proche d'un comité d'administration, qui aurait regroupé l'ensemble des conservateurs. Ces idées nouvelles sont exposées dans le plan de restructuration que Jeanron présente le 7 août 1848 au ministre de l'Intérieur. Cependant, une partie des propositions est rejetée par l'Assemblée. Par manque de fonds, le nombre de personnel est revu à la baisse et par soucis politique, le projet de Conservatoire, visant à fixer « les

1. *Ibid.*, p.38.

2. GAUTIER Théophile, *Tableaux à la plume*, « Études sur les musées, le musée ancien », Paris, L'Harmattan, 2000, p. 3-4, cité dans BERTINET Arnaud, *op. cit.*, p. 94.

3. La création de la bibliothèque et des archives ainsi que du département des Dessins et de la Chalcographie est à l'initiative de Jeanron. Elle témoigne de son intérêt pour l'étude et la mise en valeur de collections et de ressources documentaires qui sont alors délaissées.

attributions de chaque emploi et déterminer les rapports qui doivent exister entre les diverses personnes attachés à l'administration du Louvre¹ » ne verra jamais le jour. Malgré tout, par-delà ces difficultés, demeure le fait que les conservateurs se voient désormais confier de nouvelles responsabilités telles que l'achat des œuvres – tâche qui était auparavant dévolue à des experts privés – ou encore la surveillance des restaurations. Ce délicat travail était jusqu'alors aux mains d'un corps de neuf « restaurateurs » des ateliers de restauration du Louvre. Jeanron les fait renvoyer pour incompétence, à la vue des sévices dont plusieurs œuvres majeures ont été victimes². Il tire de ces erreurs des enseignements en proposant la création d'une commission de surveillance, composée d'un corps d'experts : un conservateur, trois artistes, trois amateurs, un rentoileur et un restaurateur, et dont l'action est régie par un règlement. Ainsi, une première forme de déontologie ou normalisation de la restauration s'établit³. Il conviendra désormais de déterminer les œuvres à restaurer, de dresser pour chaque œuvre un procès-verbal de son état et de confier la réalisation des travaux sur les œuvres à des restaurateurs désormais recrutés sur concours⁴. En somme, l'idée maîtresse est d'établir pour chacun une fonction claire et définie, un domaine d'expertise auquel il se consacre exclusivement. Jeanron rompt avec l'ancienne organisation de ses prédécesseurs dont le « travail sans cesse interrompu et sans cesse remanié augmentait le désordre primitif⁵ ». La place du directeur qui, selon ses mots, « concentrait à bien dire en lui tout seul toute responsabilité, tout travail, toute la recherche et toute la compétence⁶ » est redéfinie. Une division du travail se voulant plus efficace est établie.

Le nouveau directeur œuvre également pour que le Louvre devienne véritablement un espace dédié au musée et à la présentation des collections, un lieu ouvert au public. En cela, il réclame et obtient notamment, comme on l'a vu, que le Salon quitte le Louvre. Sa prise en considération du public est en outre novatrice, « le public passe avant nous » dira-t-il⁷. Ainsi les musées du Louvre mais aussi du Luxembourg ouvrent davantage, l'entrée des copistes est mieux gérée et soumise à un règlement⁸. Il refuse par ailleurs que des salles soient cédées aux ministères et autres associations et entreprend des expropriations. De même, il engage des procédures pour que les ateliers d'artistes – dix-sept se trouvaient encore au sein de Louvre à cette époque – soient déménagés. Il se pose en directeur responsable, autonome, auquel pose problème la « résidence

1. ROUSSEAU Madeleine, *op.cit.*, p. 186.

2. Pour provoquer une prise de conscience générale de l'étendue des dégâts, Jeanron expose les « victimes » dans le salon Carré telles que la *Vierge aux anges* de Cimabue et *La Charité* d'Andrea del Sarto.

3. Dans *The Louvre or biography of a Museum*, Bayle Saint-John retranscrit une forme d'entretien avec Jeanron au sujet de la restauration, des erreurs commises, des règles à respecter, p. 159-182.

4. ROUSSEAU Madeleine, *op.cit.*, p. 196.

5. *Ibid.*, p. 293.

6. *Ibid.*

7. BERTINET Arnaud, *op. cit.*, p. 37. Le “nous” sous-entendant les conservateurs.

8. *Ibid.*

des personnes étrangères à l'administration, et qui ne partagent pas sa responsabilité¹». Il œuvre pour une gestion de son établissement avant tout orientée vers la bonne conservation et la présentation de ses collections. Il est intéressant de noter le souci que prend Jeanron à garantir la sécurité du Louvre, notamment au travers de la mise au point de mesures préventives de lutte contre les incendies ; il réclame la création d'un poste de pompiers et l'établissement de réserves d'eau sous les combles. Le projet n'est pas concrétisé mais l'idée de Jeanron – comme bon nombre d'autres – sera ensuite reprise par ses successeurs. Que retenir en somme ? La conception qu'il se fait de la mission d'un chef d'établissement se révèle une nouvelle fois : son large champ d'action doit s'appliquer à un tout cohérent, organisé et hiérarchisé ; les décisions doivent être centralisées, les responsabilités mieux réparties.

Après la structure administrative, la structure matérielle du musée est à réinventer : consolidation, assainissement et achèvement de l'édifice d'une part, (ré) organisation des collections de l'autre. Comme signalé plus haut, l'état du palais du Louvre, et plus précisément des principales salles d'exposition du musée, est alarmant. Certains espaces, comme le mur sud de la Grande Galerie, demandent à être assainis ; d'autres, à l'exemple de la Galerie d'Apollon et de la salle des sept Cheminées demeurent inachevés ou nécessitent un réaménagement. L'architecte Félix Duban est nommé. Jeanron suit de près la réalisation des travaux, qui ne seront achevés qu'après son départ. Ce moment constitue rétrospectivement l'étape préliminaire des futurs grands travaux menés sous le Second Empire ; Louis-Napoléon Bonaparte qui vient d'être élu à la présidence de la République les soutient et le futur Napoléon III aura à cœur d'achever le « Grand Dessein » d'Henri IV, c'est-à-dire la liaison du Louvre au palais des Tuileries. Aussi, entre 1849 et 1853, on entreprend notamment de restaurer et compléter la Galerie d'Apollon. À Eugène Delacroix est commandée la réalisation du panneau central de la galerie – que Charles Le Brun n'avait pu terminer – et son *Apollon et le serpent Python* vient parachever l'ensemble en 1851². L'extérieur de la cour Carrée ainsi que le Salon Carré et la salle des sept Cheminées font également l'objet de complètes restaurations³. L'occasion est donnée d'expérimenter un nouveau système d'éclairage des œuvres qu'imagine Duban pour le Salon Carré : utiliser un châssis de glaces pour atténuer et mieux répartir la lumière filtrant par la verrière – il fut cependant jugé, à terme, insuffisant⁴.

1. ROUSSEAU Madeleine, *op. cit.*, p. 188.

2. BECQUART Geneviève, FOUCART Jacques, DUBREUIL Marie-Martine, *op. cit.*, p. 27. Jeanron n'a sans doute pas été étranger au choix de Delacroix, qu'il admirait. Madeleine Rousseau suppose que son entente avec Duban a permis de prendre, sur ce point, une décision collégiale (voir ROUSSEAU, *op. cit.* p. 99-100).

3. BRESC-BAUTIER Geneviève, *Mémoires du Louvre*, Paris, Gallimard, 1989, p. 100-101.

4. GEORGEL Chantal (dir.), *La jeunesse des musées*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 195. Si l'idée de Duban essuie des critiques et s'avère au final peu satisfaisante, il faut cependant noter, comme le fait l'auteur, qu'elle fut reprise par le musée d'Amiens pour la réalisation de son Grand Salon, en 1886.

Durant ces réaménagements la disposition et l'accrochage des œuvres sont revus. Les sculptures sont au rez-de-chaussée, les peintures, objets d'art et dessins au premier étage, et le second étage accueille les musées de la Marine et d'ethnographie¹. Jeanron souhaite que la présentation des collections s'organise par départements, selon un ordre chronologique et par écoles. Pour ce qui est de la peinture, le Salon Carré se transforme en écrin des chefs-d'œuvre du musée², il a pour pendant symbolique le salon des sept Cheminées où l'on expose les pièces maîtresses du XIX^e siècle. Les œuvres des écoles étrangères et française prennent place dans la Grande Galerie, et le reste de la production française du XVIII^e et XIX^e siècle est installé dans la galerie du Bord de l'eau. La disposition des œuvres dans l'espace évolue aussi. Contrairement à Villot, Jeanron préfère une présentation aérée et une hauteur d'accrochage permettant une meilleure visibilité des tableaux.

Ce réagencement spatial des collections, selon une logique claire et définie, sous-tend d'autre part la nécessité d'engager l'étude approfondie des œuvres conservées. Ainsi, une vaste entreprise d'inventaire et de documentation des collections est lancée. Jeanron engage la constitution de nouveaux catalogues « rédigés d'après les bases exigées par l'état de la science », et publiés pour chaque département. Si le catalogue des Peintures, établi par Villot, connaît un succès notable et est maintes fois réédité par la suite, c'est l'ensemble de cette démarche d'inventaire et de description des œuvres qui est appelée à devenir une référence et qui vient s'ajouter aux nouvelles règles devant présider à la bonne gestion d'une collection muséale.

Les musées de province et la carrière marseillaise de Jeanron

« Depuis quelques années, l'attention des artistes, des écrivains et des critiques d'art s'[était] portée sur les musées de province³ »

Dès son accession à la direction des musées nationaux, Jeanron réclame et obtient que les musées de province soient placés dans ses attributions. Les artistes et hommes de lettres font part de leur enthousiasme pour les richesses conservées dans ces musées, mais ceux-ci se trouvent dans un état qui laisse à désirer. Sous la Seconde République, leur administration reste floue. Jeanron charge Philippe de Chennevières d'un rapport qui a pour effet la création d'inspecteurs affectés au récolement des œuvres déposées par le Louvre dans les palais de Louis-Philippe⁴. Une pensée centralisatrice s'exprime dans un autre rapport que publie Chennevières exprimant la « nécessité de relier les musées des départe-

1. BERTINET Arnaud, *op.cit.*, p. 40-41.

2. Sur une idée de Villot, la Tribune des Offices de Florence est prise pour modèle.

3. DE RIS Clément, « Des musées de province », *L'Artiste*, Paris, 5e série, 1849-1850, tome 4, p. 40, cité dans BERTINET Arnaud, *op. cit.*, p. 354.

4. BERTINET Arnaud, *op. cit.*, p. 355.

ments au musée central du Louvre¹ ». Mais certaines idées allant à l'encontre de l'indépendance de l'administration provinciale suscitent l'inquiétude et la protestation de plusieurs villes. Le placement des musées de province sous la houlette de la direction des musées nationaux se trouve ainsi déstabilisé alors que Jeanron vient de commencer une tournée d'inspection ainsi qu'un rapport sur le musée de Lille, le seul qu'il ait pu réaliser avant que son éviction ne mette un terme à cette entreprise².

Quand Jeanron quitte son poste de directeur des musées nationaux à la fin de l'année 1849, plusieurs années s'écoulaient avant qu'il ne retrouve des fonctions similaires. Sa nomination et ses actions à la tête de l'école et du musée des beaux-arts de Marseille, ultime épisode de sa vie professionnelle au service des musées, revêtent une importance significative. Bien que ce directorat, qui court de 1863 à 1869, n'ait pas manqué de sombrer dans les oubliettes de l'histoire (ou d'être sciemment occulté), demeurent des traces caractéristiques des méthodes, des idées et de la rigueur de l'ancien directeur des musées nationaux. Les ouvrages sur le palais Longchamp et l'histoire du musée des beaux-arts marseillais ont parfois tronqué le rôle réel que Jeanron y a tenu. Chez certains, comme Madeleine Rousseau, il n'est, entre 1863 et 1865, que directeur de l'école des beaux-arts alors que le règlement stipule que musée et école sont sous l'autorité d'une même personne³ ; d'autres éludent l'ensemble de ses six années passées à Marseille. Arnaud Bertinet a entrepris de reconsidérer l'influence réelle de Jeanron, lui permettant de mesurer l'importance de son action et d'affirmer que le musée des beaux-arts de Marseille « reprend dans les grands traits l'organisation mise en place au Louvre en 1848⁴ ». Les acquisitions effectuées à cette période doivent également beaucoup à Jeanron et le musée a bénéficié de son avant-gardisme, qui n'est pas sans écho à son propre parcours et à son goût d'artiste. Il achète notamment un Courbet, le *Cerf à l'eau*, et deux tableaux de Millet, des peintres alors très peu présents dans les collections publiques françaises. Autre aspect novateur, sous Jeanron les œuvres achetées sont accompagnées d'une documentation précise : une biographie de l'artiste et une petite étude stylistique⁵, comme il l'avait souhaité au Louvre.

Le coup d'arrêt arrive finalement à la fin de l'année 1869. Jeanron, malade, et qui vient de perdre sa fille, démissionne de son poste. On suppose que ce départ bru-

1. Le titre exact de l'ouvrage est *Travaux de M. de Chennevières, préparatoires et explicatifs, du rapport adressé par M. le directeur des Musées nationaux à M. le Ministre de l'intérieur, sur la nécessité de relier les Musées des départements au Musée central du Louvre*, publié chez Lacour en 1848, cité dans BERTINET Arnaud, *op. cit.*

2. *Ibid.*, p. 356.

3. *Ibid.*, p. 501.

4. *Ibid.*, p. 502. Par exemple, des espaces sont alors spécifiquement dédiés aux différents services du musée : loges des gardiens, bureau des conservateurs, ateliers du restaurateur et réserves. Les sculptures sont placées au rez-de-chaussée tandis que les peintures et dessins sont exposés à l'étage. La lumière se veut également mieux gérée (éclairage zénithal et stores créés par Espérandieu). La collection la plus ancienne du musée est mise en valeur dans le salon d'honneur.

5. *Ibid.*, p. 502-503. Millet et Courbet sont personnellement soutenus par Jeanron.

tal – le palais Longchamp n’a pas encore été inauguré – est mal reçu et explique le peu de souvenir que l’on garde de son passage à Marseille. Bouillon-Landais, le conservateur qui lui succède, ne fait ainsi aucune mention de Jeanron dans l’ouvrage qu’il consacre aux collections et à l’histoire de ce musée¹.

Jeanron résume lui-même son activité au sein des musées, ses partis-pris, l’idée qu’il se fait de cette institution, de son rôle et de son mode de fonctionnement : inventier, conserver, décrire, classer, communiquer, exposer. C’est-à-dire, des « principes stricts pour servir de bases à une organisation nouvelle, plus libérale, plus savante et plus digne² ». Sans vouloir valoriser à outrance la portée réel de son action, il est pourtant difficile de ne pas faire le rapprochement entre ces principes cardinaux énoncés par Jeanron, érigeant des règles d’étude, de conservation et de mise en valeur des collections, et la définition du terme « musée » proposée en 2007 par l’ICOM³.

On a vu le lancement du travail d’inventaire, Nieuwerkerke le poursuivra bien entendu par la suite : une volonté de description, d’examen, de documentation des œuvres alors que commence la rédaction de catalogues des collections du musée ; l’exigence de conservation avec la refonte et l’encadrement de l’atelier de restauration du Louvre ; un nouveau classement des œuvres exposées de même que la mise en valeur des plus belles pièces ; enfin, exposer et donner la possibilité d’observer les collections dans de meilleures conditions mais également plus longtemps et à destination d’un public plus nombreux et informé. Plus largement, c’est sans doute son sens administratif mis au service d’une meilleure gestion du patrimoine qui est pionnier. Jeanron fournit ainsi la base d’un terreau fertile sur lequel sont invités à croître et s’épanouir les musées français.

1. Il s’agit du *Catalogue des objets d’art composant la collection du musée de Marseille précédé d’un essai historique sur le musée*, publié avec Paul-Louis Marie en 1876, cité dans BERTINET Arnaud, *op. cit.*, p. 501.

2. ROUSSEAU Madeleine, *op.cit.*, p. 185.

3. « Un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement ouvert au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l’humanité et de son environnement à des fins d’études, d’éducation et de délectation ».

Publications de ou sur Philippe-Auguste Jeanron dans le domaine des musées et de la muséologie

JEANRON, Philippe-Auguste, *Du journal et de la commission des artistes*, Paris, A. Belin, 1830.

JEANRON, Philippe-Auguste, *Espérance*, Paris, Guillaumin, 1834.

JEANRON, Philippe-Auguste, « Sigalon et ses ouvrages » in *Revue du Nord*, n° 9, Paris, P. Baudouin, 1837.

JEANRON, Philippe-Auguste, *Origine et progrès de l'art, études et recherches*, Paris, Techener, 1849.

JEANRON, Philippe-Auguste, *Des Expositions de beaux-arts, ce qu'elles sont, ce qu'elles devraient être*, Paris, E. Dentu, 1861.

JEANRON, Philippe-Auguste, *De l'Art de la peinture ... résumé des conférences tenues en l'École de Marseille 1863-64*, Marseille, J. Barile, 1865.

Bibliographie critique sélective.

AULANIER Christiane, *Histoire du palais et du musée du Louvre*, tome 2, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1950.

BERTINET Arnaud, *Les musées de Napoléon III. Une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris, Mare & Martin, 2015.

BRESC Geneviève, *Mémoires du Louvre*, Paris, Découvertes Gallimard, 2011.

DUBREUIL Marie-Martine, *Philippe-Auguste Jeanron - Peintre, dessinateur, graveur, [exposition], musée des Beaux-arts et de la Dentelle de Calais, 5 décembre 2003 - 7 mars 2004*, 2003.

GEORGEL Chantal (dir.), *La jeunesse des musées, [exposition], musée d'Orsay, Paris, 7 février - 8 mai 1994*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1994.

GOLDSCHMIDT Fernande, HIGGOTT Suzanne, LUEZ Philippe, *Le comte de Nieuwerkerke - Art et pouvoir sous Napoléon III [exposition], Musée national du Château de Compiègne, 6 octobre 2000 - 8 janvier 2001*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2000.

GOLDSCHMIDT Fernande, *Nieuwerkerke, le bel Émilien*, Paris, Art International Publishers, 1997.

LEMAITRE Armand, *Le Louvre, monument et musée, depuis leurs origines jusqu'à nos jours*, Paris, Société française de numismatique et d'archéologie, 1878.

ROUSSEAU Madeleine, *La vie et l'œuvre de Philippe-Auguste Jeanron*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2000.

SAINT-JOHN Bayle, *The Louvre or biography of a Museum*, Londres, Chapman & Hall, 1855.

Henry Barbet de Jouy

1812 (Canteleu) – 1896 (Paris)

Manon Jeanteur

Henry Barbet de Jouy (1812-1896) a marqué les esprits pour avoir sauvé le Louvre des flammes et des insurgés de la Commune, en 1871. Bien qu'héroïque, l'acte ne peut suffire à résumer la carrière de ce passionné d'objets d'art et de sculptures. De 1850 à 1881, il effectue toute sa carrière au Louvre. Il est affilié successivement au musée des souverains, puis à la tête des départements des sculptures et d'objets d'art issus d'une période allant du Moyen Âge aux Temps modernes. Barbet de Jouy exerce son métier au cours de la seconde partie du XIX^e siècle, soit une période extrêmement instable marquée par les restrictions du Second Empire, la chute du régime, les insurrections de la Commune puis l'installation de la III^e République. Au cours de cette ère troublée, propice aux réformes administratives et à l'accroissement des collections nationales, Barbet de Jouy s'illustre dans les domaines de la conservation aussi bien sur les registres que de manière concrète et pratique. Le manque de moyens financiers le guide vers un enrichissement modéré mais très étudié des départements dont il est responsable. Le conservateur prend par ailleurs progressivement goût à la muséographie qu'il souhaite évocatrice et immersive. Enfin, la diffusion des savoirs par Barbet de Jouy se fait essentiellement par la publication de catalogues. En complément d'une consultation des archives et de quelques articles relatifs à Henry Barbet de Jouy, celui rédigé par Madame Emmanuelle Héran et Madame Isabelle Gaëtan, intitulé « Henry Barbet de Jouy (1812-1896), de la bonne gestion des collections »¹ a été une source d'informations fondamentale pour la rédaction de cette notice.

Un initié et un collectionneur

Né le 16 juillet 1812 dans la commune de Canteleu, près de Rouen, Joseph-Henry Barbet de Jouy est issu d'une lignée protestante établie depuis plusieurs générations en Normandie². Sa famille a fait fortune dans l'industrie du textile. Après

1. GAËTAN Isabelle, HÉRAN Emmanuelle, « Henry Barbet de Jouy (1812-1896), de la bonne gestion des collections », dans BRESCH-BAUTIER Geneviève, LABABRIE Michèle (dir.), *Un combat pour la sculpture. Louis Courajod (1841-1896), historien d'art et conservateur. Actes de la Journée d'étude organisée par l'École du Louvre et le département des sculptures du musée du Louvre à l'occasion du centenaire de la mort de Louis Courajod (1841-1896), musée du Louvre, 15 janvier 1996*, Paris, École du Louvre, 2003, pp. 33-58.

2. D'après Louis-Alexandre Barbet, le nom de Barbet apparaît en Normandie dès le XIII^e siècle ; voir BARBET Louis-Alexandre, *Notice sur les trois frères Barbet (Barbet de Jouy, Henry et Aug. Barbet) et sur leurs ancêtres protestants, suivie du Récit des derniers moments de F. de Lamennais*, Paris, Impression de P. Renouard, 1919, p. 3.

avoir hérité d'une usine, Juste Barbet, père d'Henry, avait racheté, en 1815, la manufacture de toiles imprimées fondée par Oberkampf à Jouy-en-Josas¹. Elevé dans un milieu bourgeois et prospère, Henry Barbet de Jouy est initié très jeune aux arts et à leur collection. Son père, dont la manufacture était spécialisée dans l'indiennerie², cultivait un goût pour les arts décoratifs. Auguste Barbet, l'oncle paternel, possédait une collection de précieux tableaux du XVI^e et du XVIII^e siècle qui comprenait notamment des œuvres de Léonard de Vinci, Titien, Dürer, Rubens, Van Dyck ou Teniers³.

Dès l'âge de douze ans, Henry Barbet de Jouy reçoit de la part de sa grand-mère « une potiche chinoise⁴ ». D'après Charles Ephrussi⁵, ce cadeau marque l'origine de sa pratique de collectionneur. Elle annonce parallèlement sa vocation de conservateur. Comme en témoigne à nouveau Ephrussi, il collectionne ensuite pendant ses études : « entre deux examens, il achetait une paire de vases de Kien-Long⁶ ». Le milieu familial aisé permet à Henry Barbet de Jouy de se former aussi bien par les études que par les voyages. Etudiant en droit puis en architecture, il visite l'Italie et l'Espagne jusqu'en 1846. La même année, l'entreprise familiale fait faillite, ce qui lui évite d'en reprendre la direction. Par affinité, mais aussi grâce aux relations de son père, il entre au musée du Louvre. En parallèle de sa carrière, Barbet de Jouy enrichit sa collection personnelle jusqu'en 1879, date à laquelle il vend tout aux enchères à l'Hôtel Drouot. Dédiée aux arts décoratifs, celle-ci était très éclectique. Elle comprenait aussi bien des vases en porcelaine de Chine que des meubles vitrines en bois de noyer européens.

Un conservateur du Louvre

La première mention du travail d'Henry Barbet de Jouy au Louvre est une feuille d'indemnité du conservatoire datée du 4 janvier 1851⁷. Toutefois, il semble que ses activités au musée commencent dès 1850. En effet, dans une lettre datée du 14 décembre 1854, Juste Barbet de Jouy écrit que son fils « est depuis cinq

1. C'est à cette ville que Henry Barbet de Jouy doit l'allongement de son patronyme. Après s'être établi à Jouy-en-Josas, le père du futur conservateur, Juste Barbet se fait appeler par les habitants « Monsieur Barbet de Jouy » dès 1820, ce qui permet de le différencier des Barbet de la ville de Rouen, d'où il est originaire.

2. Fabrique d'indiennes, des étoffes de coton peintes ou imprimées, fabriquées initialement en Inde, puis imitées par les manufactures européennes.

3. GAÉTAN Isabelle, HÉRAN Emmanuelle, *op. cit.*, p. 57.

4. EPHRUSSI Charles, introduction, dans MANNHEIM Charles, *Catalogue des anciennes porcelaines de la Chine et du Japon, vases, coupes, tapis d'Orient, composant la collection de M. Barbet de Jouy, vente 24-25 mars 1879*, Paris, Pillot et Dumoulin, 1879, pp. 3-4.

5. Charles Ephrussi (1849-1905) est un critique d'art et collectionneur d'art russe naturalisé français. En 1879, il rédige l'introduction du catalogue de vente de la collection d'Henry Barbet de Jouy à l'Hôtel Drouot, dans laquelle il fait l'éloge de ce collectionneur et conservateur.

6. EPHRUSSI Charles, *op. cit.*, pp. 4-5.

7. GAÉTAN Isabelle, HÉRAN Emmanuelle, *op. cit.*, p. 57.

ans employé au musée du Louvre¹ ». L'introduction du jeune normand a d'ailleurs toutes les chances d'avoir été motivée grâce aux relations que son père entretenait avec Alfred-Emilien comte de Nieuwerkerke, directeur général des musées². D'après Philippe de Chennevières³, Henry Barbet de Jouy commence à travailler au sein du département des antiquités égyptiennes sous la direction d'Emmanuel de Rougé. Le futur conservateur a probablement débuté sa carrière au Louvre en tant que bénévole, comme c'était fréquemment le cas au XIX^e siècle⁴. Les archives de la maison de l'empereur, sous le Second Empire font acte de son statut d'attaché à la conservation au musée du Louvre, au sein du département des Antiques et des sculptures modernes, à partir du 1er janvier 1852⁵. Il est alors plus spécifiquement chargé des sculptures du Moyen Âge et de la Renaissance. Par décret impérial du 16 février 1855, il devient conservateur adjoint, toujours au département des Antiques et des sculptures modernes. La collection qui lui est confiée est celle des sculptures et des objets d'art moderne. A compter du 16 mars 1863, Barbet de Jouy est conservateur du musée des Souverains et des objets d'art du Moyen Âge et de la Renaissance. Suite à la fermeture du musée des Souverains, il est nommé conservateur des musées nationaux, le 10 octobre 1871, au département des sculptures et objets d'art du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes. Le 1er mars 1879, il se voit attribuer le titre d'administrateur des musées nationaux. Barbet de Jouy est mis en disponibilité le 5 juillet 1881, puis à la retraite trois mois plus tard, le 12 octobre⁶. Les circonstances de cette fin de carrière sont troubles : elle serait due, d'après le Comte d'Ussel et la presse de l'époque⁷, à une affaire de gardiens dont Barbet de Jouy aurait dénoncé l'incompétence. Conservant le titre d'administrateur honoraire, Henry Barbet de Jouy se retire dans son appartement du 1 quai Voltaire, en face du musée. Il y vit les quinze dernières années de sa vie. Henry Barbet de Jouy s'éteint le 26 mai 1896, à l'âge de 84 ans.

1. Archives nationales, Archives de la Maison de l'Empereur, règne de Napoléon III (1852-1870), O/5/129.

2. USSEL (Comte d'), « Barbet de Jouy. Son journal pendant la Commune », *Revue hebdomadaire*, Paris, Plon Nourrit et Cie, 1898, p. 4.

3. Philippe de Chennevières (1820-1889) est un écrivain et historien d'art français. Pendant les années 1850, il est inspecteur des musées de province et inspecteur général des expositions annuelles d'artistes vivants.

4. GAÉTAN Isabelle, HÉRAN Emmanuelle, *op. cit.*, p. 34.

5. Archives nationales, Archives de la Maison de l'Empereur, règne de Napoléon III (1852-1870), O/5/129.

6. BRESC-BAUTIER Geneviève, « BARBET DE JOUY Henry », dans SÉNÉCHAL Philippe, BARBILLON Claire (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, Institut national du patrimoine, 2016.

7. GAÉTAN Isabelle, HÉRAN Emmanuelle, *op. cit.*, p. 36.

Un entretien consciencieux des collections

Une gestion scrupuleuse des inventaires

Au Louvre, Henry Barbet de Jouy laisse le souvenir d'un conservateur dévoué et minutieux. Le Second Empire étant un temps de réforme pour l'administration des musées et la tenue des inventaires¹, il se montre particulièrement scrupuleux dans la réalisation des listes d'œuvres. La présence de l'écriture de Barbet de Jouy parmi les inventaires de la série N laisse imaginer qu'il a certainement participé à l'effort de récolement ordonné par Napoléon III en 1857². Il œuvre également à l'inscription des œuvres acquises par le musée du Louvre depuis 1853 sous la mention RF (République Française)³. Barbet de Jouy met à jour les fichiers des deux départements dont il est successivement responsable, ce qui permet une gestion réactualisée des collections. Parmi les exemples faisant foi de sa rigueur, il est possible de citer les deux registres d'objets d'art accueillis au Louvre en 1870. Cette année, la chute du Second Empire entraîne l'arrivée inattendue de nouvelles pièces venues des palais investis par Napoléon III. Les archives nationales conservent notamment les inventaires dans lesquels Barbet de Jouy liste et répertorie en détail les vingt-deux objets d'art reçus du palais de Saint-Cloud le 8 septembre 1870 et les trente-cinq autres, venus du palais du Trianon le 10 septembre 1870⁴.

Une gestion pratique et objective des œuvres

Le dévouement d'Henry Barbet de Jouy se mesure aussi dans sa gestion pratique des collections. De 1870 à 1879, Barbet de Jouy manifeste un investissement profond pour la protection des œuvres mutilées ou menacées. En vue de les protéger des altérations dues au temps et aux intempéries, il intègre plusieurs statues des jardins des Tuileries et de Versailles au sein du département de sculpture dont il est responsable⁵. À la suite des événements de la commune, un an plus tard, il accueille et prend en charge les sculptures auparavant présentées dans les palais impériaux comme celui des Tuileries, dévasté par les insurrections. Jusqu'à la fin des années 1870, il continue de faire entrer et de protéger les sculptures exposées en plein air. Dans une lettre du 28 juin 1876, il signale, par exemple, qu'une : « statue en bronze de Falguière d'un jeune garçon « courant avec un coq sur l'épaule » qui se trouve dans le jardin des Tuileries en bas de l'escalier situé en face de la rue Dauphine est simplement sur un piédestal, et, il arrive que des enfants et même des grandes personnes s'amuse à la faire tourner à l'aide de la jambe que le coureur tient en l'air⁶ ». Alors qu'il

1. GAÉTAN Isabelle, HÉRAN Emmanuelle, *op. cit.*, p. 47.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 48.

4. Archives des musées nationaux, mobilier, objets d'art et tapisseries (série M et sous-série MT), inventaires des objets d'art venus de Saint-Cloud et du palais du Trianon réceptionnés par Henry Barbet de Jouy (8 et 10 septembre 1870), 20144787/4.

5. GAÉTAN Isabelle, HÉRAN Emmanuelle, *op. cit.*, p. 43.

6. Archives des musées nationaux, musée du Louvre, département des sculptures (série S), lettre de

ouvre à nouveau « les huit salles composant le musée de la Renaissance au 1er étage du Louvre », dès le 20 juin 1871, Barbet de Jouy déclare que rien ne sera exposé dans la galerie d'Apollon tant que les pieds droits des fenêtres ne seront pas réparés¹. A destination des sculptures, Barbet de Jouy engage également plusieurs chantiers de restauration². Du fait de son souci pour la conservation et des événements auxquels il est confronté, le conservateur est amené à faire entrer dans les collections de sculptures, des œuvres de Coustou, Pigalle, Chaudet, et Coysevox. Alors que ses goûts personnels le portent habituellement vers l'acquisition d'œuvres du Moyen Âge et de la Renaissance, les circonstances le mènent paradoxalement à intégrer des sculptures des XVII^e et XVIII^e siècles. L'ironie de la situation rend compte, de la part de Barbet de Jouy, d'un véritable souci de la bonne conservation des œuvres quelle qu'en soit la période.

Le sauveur du Louvre

L'évènement qui témoigne de la façon la plus éloquente du dévouement d'Henry Barbet de Jouy envers le palais du Louvre et ses collections se produit, sans aucun doute, durant la nuit du 22 au 23 mai 1871. Le 4 septembre 1870, la défaite de l'armée française à Sedan contre la Prusse et la capitulation de Napoléon III marquent la fin du Second Empire. La création d'un gouvernement issu de l'Assemblée Nationale et élu au suffrage universel en février 1871 provoque dès lors des mouvements de contestation. La montée des tensions conduit à « La Commune de Paris », période d'insurrection de la part des classes populaires. Cette période qui dure de mars à mai 1871 conduit à un moment de violence, d'anarchie et d'autogestion au sein de la capitale. La Commune s'achève par la « semaine sanglante » du 21 au 28 mai 1871, au cours de laquelle le palais des Tuileries, ancienne résidence impériale, est incendié. A quelques mètres, le Louvre, également habité un an avant par la famille de Napoléon III, est à son tour menacé. En poste au musée en 1870, Henry Barbet de Jouy avait placé les objets les plus précieux de son département en lieux sûrs, près de son cabinet, dès les premiers signes de soulèvement³. Du 22 au 23 mai 1870, alors que les Tuileries sont en feu, Barbet de Jouy reste au Louvre. Il guide les soldats chargés d'éteindre l'incendie qui menace le pavillon de Trémoille et la grande galerie du Louvre, maintient ses gardiens dans les salles, et empêche ainsi l'entrée des insurgés dans la cour. Craignant que les fédérés de la Commune ne soient condamnés à mort, il leur offre également asile dans son cabinet, puis les fait sortir le lendemain tout en s'assurant de leur mise en sécurité. Maxime Ducamp écrit à son sujet : « Il a été extraordinaire de fermeté dans l'accomplissement de son devoir, d'indulgence pour son personnel, de dignité envers les délégués de

Barbet de Jouy au directeur des travaux publics (28 juin 1876), 20144793/30.

1. Archives des musées nationaux, gestion des musées de France (série Z), Commune de Paris, lettre de Barbet de Jouy, au ministre des Beaux-Arts au sujet de la réouverture des salles de la Renaissance et des travaux à réaliser dans le musée (14 juin 1871), 20150044/388.

2. GAËTAN Isabelle, HÉLAN Emmanuelle, *op. cit.*, p. 44.

3. « Barbet de Jouy », dans PREVOST Michel (dir.), *Dictionnaire de biographie française*, Paris, 1951 tome 5, p. 282.

la Commune, d'impassibilité devant le péril... Il a été la plus haute expression des vertus dont la Commune était la négation¹. »

L'enrichissement des départements

Des acquisitions réfléchies

Du Second Empire à la Troisième République, Henry Barbet de Jouy exerce le métier de conservateur au cours d'une période marquée par d'importantes restrictions budgétaires. Faute de moyens, Barbet de Jouy achète peu au cours de sa carrière. Les acquisitions qu'il fait pour le musée sont rares, prestigieuses, difficiles et très onéreuses. Elles font figure de coups de théâtre dans la vie culturelle de l'époque. Toujours très réfléchies, les entrées d'œuvres au musée faites par ce conservateur ont lieu suite au jugement d'une nécessité absolue pour l'embellissement des collections. Aussi la situation rend compte de tout l'intérêt que Barbet de Jouy porte aux pièces dont il défend l'acquisition.

Au musée des Souverains, il ne fait entrer dans les collections que trois œuvres à titre onéreux à l'occasion de la vente des biens de la duchesse de Berry, le 22 mars 1864. Barbet de Jouy mobilise la somme faramineuse de 64 910 francs² pour obtenir trois manuscrits : *Le Livre de prière de Marguerite d'Orléans*, *Le livre de Communion de Catherine de Médicis* et *Le Livre de messe de Marie Leczinska*³. Les crédits habituellement délivrés par les nouvelles acquisitions étant insuffisants, le conservateur a sans doute dû faire acquitter ces livres sur la liste civile de Napoléon III⁴. Ce recours traduit la grande valeur qu'Henry Barbet de Jouy leur attribue. Les restrictions amènent également le conservateur à renoncer à l'achat d'autres pièces. C'est le cas, en 1868, d'une tapisserie du XVI^e siècle, d'un émail représentant Marguerite de Valois et d'un petit tableau votif que le conservateur se résout à ne pas acheter aux enchères⁵. Au département des sculptures, dont il est le conservateur de 1871 à 1879, Henry Barbet de Jouy acquiert également peu. Toutefois, il s'agit à nouveau de pièces d'exception pour lesquelles il réunit des sommes importantes : *La Vierge d'Olivet*, le buste de *Filippo Strozzi* sculpté par Benedetto da Maiano et *la porte de Crémone*⁶. *La Vierge d'Olivet* est acquise en 1875. Il repère le buste de Strozzi à Florence, alors qu'il est envoyé par le Louvre pour juger de la valeur d'une cheminée du XVI^e siècle au palais Rosselli del Turco. Rapportant que la cheminée ne vaut pas son

1. *Ibid.*

2. GAËTAN Isabelle, HÉRAN Emmanuelle, p. 34.

3. *Ibid.* Ces trois manuscrits sont, depuis 1925, conservés à la Bibliothèque nationale de France.

4. La liste civile était une somme attribuée au souverain, votée par le Sénat dans le cas de Napoléon III, pour les dépenses de sa maison.

5. Archives des musées nationaux, musées impériaux, procès-verbaux du conservatoire, mai 1868 (1BB17), 20150282/100.

6. Archives des musées nationaux, musées impériaux, procès-verbaux du conservatoire, 8 janvier 1874-23 décembre 1875 (1BB22), 20150282/132.

prix¹, Barbet de Jouy attire l'attention de ses collègues sur l'intérêt bien plus vif de bustes qu'il a découvert au palais Strozzi. Au moyen d'un moulage, il signale plus particulièrement la nécessité d'acquérir celui de Filippo Strozzi dont le prix s'élève à 70 000 francs². Barbet de Jouy déploie toutes les solutions qui lui sont offertes pour permettre l'entrée de cette pièce dans la collection de sculpture. Après une mobilisation générale des conservateurs du Louvre, qui acceptent de dédier la totalité du budget des acquisitions au seul buste sculpté par Maiano et la sollicitation d'un mécène, qui se révèle vaine³, l'œuvre est acquise en octobre 1878⁴. L'achat le plus célèbre et le plus prestigieux que Barbet de Jouy ait réalisé au cours de sa carrière est certainement celui de la porte du Palais Stanga à Crémone. L'œuvre est proposée aux musées nationaux en 1875 pour la somme de 80 000 francs. Après concertations et estimation de la valeur de cette porte par trois artistes, l'achat est ratifié le 21 janvier 1876⁵.

Un accroissement conséquent des collections

En parallèle de ces acquisitions peu nombreuses mais spectaculaires, les départements dont Barbet de Jouy a la charge s'enrichissent notablement par le biais de très nombreux dons et legs. De 1863 à 1870, cent soixante-neuf nouveaux objets intègrent les collections du musée des Souverains ; soixante-cinq pièces entrent dans le département des objets d'art du Moyen Âge. De 1871 à 1879, quatre cent soixante-deux autres objets d'art arrivent au musée du Louvre. Ces accroissements des collections sont essentiellement dus à des dons et des legs⁶. Le musée du Louvre voit aussi ses collections s'accroître, comme nous l'avons vu précédemment, en conséquence des Guerres Franco-Prussiennes et des suites de la Commune. Qu'ils s'agissent de quelques pièces achetées ou des innombrables œuvres données, transférées au musée, l'accroissement aussi important des collections nécessite, à plusieurs reprises, la réorganisation des parcours muséographiques.

Des muséographies immersives

Dans le domaine de la muséographie, Henry Barbet de Jouy s'illustre d'une façon à la fois singulière et très emblématique de son temps. Au sein du mu-

1. Archives des musées nationaux, musées impériaux, procès-verbaux du conservatoire, séance du conservatoire du 11 avril 1878 (1BB22), 20150282/132.

2. Archives des musées nationaux, musées impériaux, procès-verbaux du conservatoire, 13 janvier 1876-26 décembre 1878 (1BB23), 20150282/132.

3. Le Louvre avait fait appel au collectionneur Gustave Dreyfus. Celui-ci refuse de contribuer à l'achat du buste de Filippo Strozzi par Benedetto de Maiano par un télégramme daté du 13 avril 1878 ; Archives des musées nationaux, musées impériaux, procès-verbaux du conservatoire (1BB23), 20150282/132.

4. Le Buste de Benedetto de Maiano est acquit pour 40 000 francs, somme proposée par le Louvre que le prince Strozzi accepte finalement en octobre 1878 ; Archives des musées nationaux, musées impériaux, procès-verbaux du conservatoire (1BB23), 20150282/132.

5. GAËTAN Isabelle, HÉRAN Emmanuelle, *op. cit.*, p. 40.

6. *Ibid.*, pp. 36-42.

sée des Souverains puis dans le département des objets d'art du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps Modernes, Barbet de Jouy entreprend peu de changements. Il entretient et peaufine les parcours muséographiques conçus par ses prédécesseurs. La galerie d'Apollon et le département des sculptures, en revanche, lui offrent davantage d'occasions pour exposer sa conception de la muséographie.

Le musée des Souverains

Inauguré en 1852, le musée des Souverains occupe cinq salles au premier étage de la colonnade du musée du Louvre : le vestibule, la chambre à alcôve, la chambre de parade, la salle de la monarchie et le salon de l'empereur¹. Dans la notice du musée des Souverains, une description faite par Barbet de Jouy lui-même donne une idée assez fidèle du lieu et de ses aménagements². Ces pièces se caractérisent par des décors particulièrement chargés. Les murs et plafonds sont intégralement ornés de motifs et de tableaux. Les lieux réunissent autant des pièces de décors authentiques comme l'alcôve sous laquelle le roi Henry IV aurait rendu son dernier soupir, après l'exécrable attentat de Ravaillac³ » que des effets personnels des rois et reine de France. Le musée des Souverains est de fait caractéristique de l'accumulation et de l'absence de vide propre au XIX^e siècle⁴. Les collections y sont exposées par ordre chronologique, dans de grandes armoires vitrées adossées aux murs⁵. Bien que Barbet de Jouy ne soit pas l'auteur de ces aménagements, l'enthousiasme qui se lit à travers sa description du lieu laisse supposer qu'il en approuve la présentation. La résurrection de l'histoire par l'exposition du plus grand nombre d'objets authentiques possibles demeure la ligne de conduite des muséographies qu'il crée par la suite. D'autre part, les deux dernières salles du musée des souverains, à savoir la salle de la monarchie et le Salon de l'empereur, présentent depuis 1852, des peintures au plafond et sur les murs, réalisées à partir de dessins de Duban. La cohabitation entre œuvres anciennes et créations contemporaines se retrouve également dans les ensembles muséographiques conçus par Barbet de Jouy.

Le département des objets d'art du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes

Le « musée de la Renaissance » se trouve installé au premier étage de la Cour Carrée du Louvre côté nord. Malgré son appellation trompeuse, le département réunit des objets datés du Moyen Âge au XVIII^e siècle. Dans les sept salles qu'il réunit, Henry Barbet de Jouy classe les objets par techniques : les ivoires dans la première salle ; les bois, les terres cuites et les objets en cire en salle 2, les verres dans la salle 3, les métaux dans la salle 4, les faïences françaises en salle 5, enfin

1. BARBET DE JOUY, *Notice des antiquités, objets du Moyen-Âge, de la Renaissance et des Temps modernes composant le Musée des Souverains*, Paris, Charles de Mourgues frères, 1868, pp. 15-28.

2. *Ibid.*

3. Il s'agit là des termes mêmes employés par Barbet de Jouy dans sa *Notice*, p. 16.

4. GAËTAN Isabelle, HÉRAN Emmanuelle, *op. cit.*, p. 44.

5. *Ibid.*, p. 45.

les majoliques italiennes dans les sixième et septième salles. Ce département expose alors 2250 objets. A l'issue d'une étude qu'il a fait des émaux d'Andrea Della Robbia en Italie, en 1853, Barbet de Jouy décide d'ouvrir une huitième salle consacrée aux œuvres du sculpteur¹. Le nouvel espace est cité en 1866 par Alfred Darcel, attaché au musée de la Renaissance. Selon lui, le département tel qu'il perdure sous la direction de Barbet de Jouy « permet d'étudier dans leur ensemble le réveil, les progrès ou l'affaiblissement de l'art et des fabrications depuis le Moyen Âge jusqu'aux temps modernes² ». En 1870, Barbet de Jouy écrit au ministre que la sixième salle du parcours réunit des faïences étrangères, ce qui laisse supposer que cette salle n'est plus uniquement dédiée aux « majoliques italiennes » et que la nature et les provenances des objets se sont diversifiées³. Enfin, dans le musée de la Renaissance, les réaménagements d'Henry Barbet de Jouy sont à l'origine de la dispersion de la collection Sauvageot, arrivée au musée en 1856⁴.

La Galerie d'Apollon

Parmi les départements dont il a la charge, la galerie d'Apollon est l'espace muséographique auquel Barbet de Jouy apporte le plus de soin au cours de sa carrière. La galerie est inaugurée en 1852. Le conservateur a placé, à l'entrée, l'une des trois grilles de fer réalisées au XVIII^e siècle pour le château de Maison, près de Paris, construit par François Mansard⁵. Le premier objet placé devant cette entrée est une « grande table en mosaïque de pierres dures, sur pieds en bois doré », ayant « fait partie de l'ameublement du cardinal de Richelieu, dans le château de son nom⁷ ». Barbet de Jouy repense l'aménagement de la galerie d'Apollon dès 1861⁸. Il place trois autres tables dessinées par M. Rossignieux et sculptées par M. Gasc⁹. Celles-ci supportent chacune une grande cage de glace dans lesquelles sont disposés et étagés les vases et objets précieux de la collection. De part et d'autre de cette rangée de tables, cinq armoires placées dans les enfoncements des murs et douze vitrines engagées devant les fenêtres présentent les collections d'orfèvrerie et d'émaux¹⁰. En 1865, il modifie le système de classement des objets. La notice des *Gemmes et bijoux* que Barbet de Jouy rédige

1. BRESC-BAUTIER Geneviève, dans SÉNÉCHAL Philippe, BARBILLON Claire (dir.), *op. cit.*

2. DARCEL Alfred, *Musée de la Renaissance, Notice des faïences peintes italiennes hispano-moresques et françaises et des terres cuites émaillées*, Paris, Charles de Mourgues frères, 1864, pp. 54-55.

3. Archives des musées nationaux, mobilier, objets d'art et tapisserie (série M et sous-série MT), administration et fonctionnement du département (1794-1962), lettre de Barbet de Jouy au ministre de l'Instruction publique au sujet de la nouvelle disposition des meubles et objets d'art rentrés de Saint Cloud et autres résidences impériales au Louvre (24 octobre 1870), 20144787/2.

4. GAÉTAN Isabelle, HÉRAN Emmanuelle, *op. cit.*, p. 44.

5. BARBET DE JOUY Henry, *Notice des gemmes et bijoux*, Paris, Charles de Mourgues frères, 1867, p. 19.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

8. GAÉTAN Isabelle, HÉRAN Emmanuelle, p. 45.

9. BARBET DE JOUY Henry, *Notice des gemmes et bijoux*, *op. cit.*, p. 20.

10. *Ibid.*

lui-même en 1867 donne une image relativement claire de la muséographie qu'il a alors récemment conçue pour la galerie. Barbet de Jouy réforme cette fois la présentation des objets dans les vitrines. Dans celles des tables centrales, les objets sont désormais exposés, selon plusieurs niveaux, sur des contremarches en « glaces étamées¹ ». Les pièces des cinq armoires et des douze vitrines sont désormais exposées sur un revêtement en « soie cramoisie² ». Le conservateur fait également restaurer le plafond. L'année suivante, Barbet de Jouy fait redorer les tables et consoles et fait la demande d'une nouvelle porte précédant la galerie dans le but de protéger les collections de la poussière. À la suite des événements de la commune, le conservateur engage des restaurations pour la table en mosaïque de marbre du château de Richelieu, retire les émaux et remplace leurs vitrines par vingt-huit meubles en marqueterie de Boule venus des résidences impériales³. Barbet de Jouy fait même exposer, au-dessus de ces meubles, des vases de porcelaine et de porphyre, créant ainsi un ensemble particulièrement chargé. Deux nouvelles vitrines exposant les œuvres de l'ancien musée des souverains⁴ prennent place en 1872. L'année suivante, Barbet Jouy fait réaliser un pied pour supporter la table en mosaïque de marbre. Conçu par Lemesle et doré par Bascou, le pied est inscrit sur la liste des inventaires au même titre qu'une œuvre. Ce choix démontre l'égalité d'importance que Barbet de Jouy accorde aux œuvres, à l'espace et au mobilier d'exposition. Partisans d'une conception totale de la muséographie, il crée des atmosphères immersives et surchargées d'objets.

Le département des sculptures

Au département des sculptures, Barbet de Jouy hérite de la muséographie conçue par Léon de Laborde. Il apporte à celle-ci deux changements majeurs⁵. Le premier s'effectue entre 1875 et 1876, lorsque le Louvre voit entrer dans ses collections deux nouvelles œuvres de grande importance, à savoir *La vierge d'Olivet* et *la porte du palais Stanga de Crémone*. Barbet de Jouy place le premier dans la salle Michel Colombe et la seconde dans l'ancienne salle Jean de Douay rebaptisée Michel Ange. Les deux salles étant communicantes, cela permet à Barbet de Jouy d'exprimer une certaine idée de la Renaissance. Intégrée au mur, la porte de Crémone apparaît exposée entre deux esclaves sculptés par Michel Ange. Dans la salle Michel Colombe, *La Vierge d'Olivet* a été placée dans le même axe que la porte. Dans cette mise en scène, la vierge apparaît, d'après l'article du *Monde illustré*, « sous la voûte, comme une divine apparition⁶ ». La porte de Crémone est qualifiée « d'arc de triomphe⁷ », sous lequel s'unissent « la Renaissance

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*

3. Archives des musées nationaux, procès-verbaux du conservatoire, 8 et 15 juin 1871, 3 août et 2 novembre 1871 (1BB20), 20150282/16.

4. Archives des musées nationaux, procès-verbaux du conservatoire, 30 janvier 1872 (1BB21), 20150282/132.

5. GAÉTAN Isabelle, HÉRAN Emmanuelle, *op. cit.*, p. 46.

6. *Le Monde illustré*, 14 octobre 1876, cité in GAÉTAN Isabelle, HÉRAN Emmanuelle, *op. cit.*, p. 46.

7. *Ibid.*

italienne dans toute sa force et la Renaissance française dans toute sa grâce¹ ». La présentation choisie par le conservateur semble également illustrer la thèse selon laquelle la sculpture renaissante, née en Italie, trouve son plus haut point de raffinement en France. Le second changement est l'ouverture d'une dixième salle de sculpture : la Salle Rude. Depuis 1874, Paul Dubois, conservateur au Luxembourg souhaitait envoyer au Louvre, les sculptures d'artistes du XIXe, morts sous la monarchie de Juillet et sous l'empire. En 1875, le gouverneur du palais quitte ses appartements au Louvre après que le poste ait été supprimé. Barbet de Jouy profite de ce départ et de la libération d'un nouvel espace pour y installer les sculptures du Luxembourg². Placés sous la direction de l'architecte Lefuel, les travaux pour l'aménagement de la salle Rude commencent en 1875 mais ne se terminent qu'en 1878, retardés à nouveau par le manque de moyens financiers. Dans cette dixième salle, Barbet de Jouy installe également des statues venues du jardin des Tuileries.

Une diffusion discrète des collections

Un investissement notable dans la rédaction des catalogues

Au sein des deux départements qui lui ont été confiés, à savoir celui des objets d'art du Moyen Âge et de la Renaissance, puis celui des sculptures et objets d'art du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes, Barbet de Jouy est le premier conservateur à publier des recherches aussi complètes et approfondies sur les collections. En complément des importants chantiers de récolements et d'inventaires, ces travaux se révèlent d'une grande aide pour la rédaction des catalogues³. Barbet de Jouy en rédige plusieurs : *Musée impérial du Louvre, Description des sculptures modernes* en 1855, *Notice des antiquités, objets du Moyen Âge, de la Renaissance et des temps modernes composant le musée des souverains* en 1867. Il est aussi l'un des auteurs des catalogues *Galerie d'Apollon. Notice des gemmes et des bijoux*, paru en 1867 et *Musée national du Louvre. Don de M. et Mme Philippe Lenoir*, en 1874. La réédition de ces catalogues peut être considérée comme un gage de leur qualité scientifique⁴.

1. *Ibid.*

2. Archives des musées nationaux, procès-verbaux du conservatoire, Archives des musées nationaux, 17 décembre 1874 (1BB22) 20150282/132.

3. *Ibid.*

4. *Musée impérial du Louvre, Description des sculptures modernes*, publié en 1855 est réédité en 1856, puis dans une nouvelle version en deux volumes, l'un sur les collections du Moyen-Âge et de la Renaissance, l'autre sur celles des Temps modernes ; *Notice des antiquités, objets du Moyen Âge, de la Renaissance et des temps modernes composant le Musée des Souverains* est édité dans une version plus développée en 1868 ; le catalogue *Galerie d'Apollon. Notice des gemmes et des bijoux* est à nouveau publié en 1872 puis 1876 ; enfin, le catalogue de la collection Lenoir, *Musée national du Louvre. Don de M. et Mme Philippe Lenoir*, est imprimé dans une nouvelle version en 1889.

D'autres tentatives de diffusion

Les rares tentatives de médiation connues de Barbet de Jouy concernent la porte de Crémone. Dans le mois qui suit l'acquisition de l'œuvre, c'est-à-dire en février 1876, Il annonce son arrivée par un article intitulé « La porte de Crémone au Louvre » dans la *Gazette des Beaux-arts*. Il y informe le grand public des conditions de l'achat et tente une attribution. Grâce aux recherches de Louis Courajod, attaché de conservation, qu'il a envoyé en mission aux archives de Crémone, Barbet de Jouy émet l'hypothèse que la porte serait une œuvre des frères Rodari¹. Après avoir intégré la porte de Crémone dans le parcours muséographique, il publie en 1877, un prospectus explicatif gratuit à disposition des visiteurs, outil de médiation très rare à l'époque². Il s'agit du seul article et du seul dispositif de ce type connus de la part d'Henry Barbet de Jouy.

Conservateur discret, Henry Barbet de Jouy semble avoir exercé son métier d'une façon à la fois humble et engagée. Il manifeste un dévouement sincère et désintéressé pour la protection des œuvres d'art. Les actes qui le distinguent, comme l'acquisition de pièces exceptionnelles ou la nuit de maintenance qu'il effectue au Louvre du 22 au 23 mai 1871 semblent orientés par la seule volonté d'enrichir, protéger et servir le musée. Les principaux domaines dans lesquels il s'est illustré sont la tenue des inventaires et la gestion de collections en croissance fréquente. Des acquisitions aux missions de récolement, le conservateur remplit ses fonctions consciencieusement sans rechercher les honneurs. Les rares tentatives de diffusion et de médiation, son implication dans les tâches écrites comme la rédaction de catalogues donne de Barbet de Jouy l'image d'un homme de l'ombre. Toutefois, cela n'empêche pas le conservateur d'innover et de faire preuve d'audace, à travers l'achat de pièces rares et par la diffusion de celles-ci. Enfin, l'empreinte d'éclectisme et de surcharge, la conception de la conservation et de la muséographie d'Henry Barbet de Jouy apparaît comme celle d'un homme du XIX^e siècle. Le laborieux travail de liste et d'inventaire qu'il réalise au cours de ses années au Louvre se révèle particulièrement utile pour les conservateurs qui lui succèdent. Ses travaux servent bien au-delà de sa carrière. Lorsqu'il est mis en disponibilité de manière prématurée en 1881, il écrit à son ami l'écrivain et photographe, Maxime Ducamp, dans une lettre datée du 10 juillet :

« Je suis séparé du Louvre, mais il est tellement en moi qu'il me semble que je l'emporte (bien que je le laisse à tout le monde). Personne ne peut m'ôter ce que j'y ai acquis et qui m'en assure jusqu'à la fin de ma vie, la pratique puis le souvenir utiles et doux : tant que je pourrai simultanément, puis séparément, voir, marcher, parler³. »

1. GAÉTAN Isabelle, HÉRAN Emmanuelle, *op. cit.*, p. 46. La réalisation de la porte de Crémone est attribuée aujourd'hui au sculpteur Pietro da Rho.

2. LEMAÎTRE Amand, *Le Louvre. Monument et musée depuis leurs origines jusqu'à nos jours*, Paris, Société française de numismatique et d'archéologie, 1877.

3. Bibliothèque de l'Institut (MS 3763), feuillet 56 ; fonds Maxime Du Camp, cité dans GAÉTAN

Publications d'Henry Barbet de Jouy dans le domaine des musées et de la muséologie

Ouvrages

BARBET DE JOUY Henry, *Musée impérial du Louvre, description des sculptures modernes*, Paris, Vinchon et C. de Mourgues, 1855.

BARBET DE JOUY Henry, *Etude sur les fontes du Primate*, Paris, J. Renouard, 1860.

BARBET DE JOUY Henry, *Notice des antiquités, objets du Moyen Âge, de la Renaissance et des temps modernes composant le musée des Souverains*, C. de Mourgues, 1866.

BARBET DE JOUY Henry, *Galerie d'Apollon. Notice des gemmes et des bijoux*, Paris, C. de Mourgues, 1867.

BARBET DE JOUY Henry, *Notice du Musée des Souverains*, Paris, C. de Mourgues, 1868.

BARBET DE JOUY Henry, *Musée national du Louvre. Description des sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes*, Paris, C. de Mourgues frères, 1873.

BARBET DE JOUY Henry, *Musée national du Louvre. Don de M. et Mme Philippe Lenoir*, C. de Mourgues, 1874.

Archives

- Archives nationales

Archives de la Maison de l'Empereur : O/5/129, règne de Napoléon III (1852-1870).

- Archives des musées nationaux

20144787/2 : mobilier, objets d'art et tapisserie (Série M et sous-série MT), administration et fonctionnement du département (1794-1962), lettre de Barbet de Jouy au Ministre de l'Instruction publique au sujet de la nouvelle disposition des meubles et objets d'art rentrés de Saint Cloud et autres résidences impériales au Louvre [24 octobre 1870].

20144787/4 : mobilier, objets d'art et tapisseries (Série M et sous-série MT), inventaires des objets d'art venus de Saint-Cloud et du palais du Trianon réceptionnés par Henry Barbet de Jouy [8 et 10 septembre 1870].

- 20144793/30 : Musée du Louvre, département des sculptures (série S), lettre de Barbet de Jouy au directeur des travaux publics, [28 juin 1876].
- 20150044/388 : gestion des musées de France (série Z), Commune de Paris, lettre de Barbet de Jouy, au ministre des Beaux-Arts au sujet de la réouverture des salles de la Renaissance et des travaux à réaliser dans le musée, [14 juin 1871].
- 20150282/100 : musées impériaux, procès-verbaux du conservatoire, [mai 1868], (1BB17).
- 20150282/132 : musées impériaux, procès-verbaux du conservatoire, [8 janvier 1874-23 décembre 1875], (1BB22).
- 20150282/16 : procès-verbaux du conservatoire, 8 et 15 juin 1871, 3 août et 2 novembre 1871, (1BB20).

Bibliographie sélective critique

Ouvrages

- ^BARBET Louis-Alexandre, *Notice sur les trois frères Barbet (Barbet de Jouy, Henry et Aug. Barbet) et sur leurs ancêtres protestants, suivie du Récit des derniers moments de F. de Lamennais*, Paris, Impression de P. Renouard, 1919.
- DARCEL Alfred, *Musée de la Renaissance, Notice des faïences peintes italiennes hispano-moresques et françaises et des terres cuites émaillées*, Paris, 1864, pp 54-55.
- JOANNE Adolphe, *Guide Joanne*, Paris, Hachette, 1878.
- LEMAITRE Amand, *Le Louvre Monument et musée depuis leurs origines jusqu'à nos jours*, Société française de numismatique et d'archéologie, Paris, 1877.
- MANNHEIM Charles, *Catalogue des anciennes porcelaines de la Chine et du Japon, vases, coupes, tapis d'Orient, composant la collection de M. Barbet de Jouy, vente 24-25 mars 1879*, Paris, Pillet et Dumoulin, 1879.
- USSEL (comte d'), *Barbet de Jouy. Son journal pendant la Commune*, «Revue hebdomadaire», Paris, Plon, Nourrit et Compagnie, 1898.

Articles

- BRESC-BAUTIER Geneviève, « BARBET DE JOUY Henry » in SENECHAL Philippe,
- BARBILLON Claire (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*,

Paris, Institut national du patrimoine, 2016. [<http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/barbet-de-jouy-henry.html>].

GAETAN Isabelle, HERAN Emmanuelle, « Henry Barbet de Jouy (1812-1896), de la bonne gestion des collections », In BRESC-BAUTIER Geneviève, LABABRIE Michèle (dir.), *Un combat pour la sculpture. Louis Courajod (1841-1896), historien d'art et conservateur. Actes de la Journée d'étude organisée par l'École du Louvre et le département des sculptures du musée du Louvre à l'occasion du centenaire de la mort de Louis Courajod (1841-1896), musée du Louvre, 15 janvier 1996*, Paris, École du Louvre, 2003, pp. 34-58.

PREVOST Michel (dir.), « Barbet de Jouy », in *Dictionnaire de biographie française*, Paris, 1951 (Tome 5), p. 282.

Alfred Emilien de Nieuwerkerke (Comte de) 1811 (Paris) – 1892 (Gattaiola, Italie)

Bianca de Sangro

« Il était superbement beau, la beauté virile dans toute son excellence. Des yeux bruns, brillants et doux, d'abondants cheveux bruns, barbe brune sur teint mat ; un grand air de race ; la personnification de la force confiante en elle-même dans la large poitrine et sa très haute taille d'athlète prête à tous les exercices, et même aux excès de la vigueur. La démarche noble, aisée et libre, des mouvements pleins d'avenant »¹.

C'est avec ces mots que Philippe de Chennevières, dans la revue *L'Artiste*, décrit le comte de Nieuwerkerke. Toutefois, ce n'est pas uniquement sa beauté qui lui a permis d'entrer dans l'histoire. Alfred Emilien de Nieuwerkerke a eu, grâce à ses capacités personnelles et à ses amitiés importantes, une carrière longue et brillante dont l'évolution a été étroitement influencée par les événements historiques de son époque. Après une formation militaire, il s'est lancé dans une carrière d'artiste-sculpteur, activité qu'il a pratiquée tout au long de sa vie, pour enfin devenir l'un des personnages les plus influents du monde artistique et culturel sous le règne impérial de Napoléon III (1852-1870), en qualité de Directeur des Musées Nationaux et Surintendant aux Beaux-Arts. En tant qu'homme de l'administration, il a su puiser dans sa formation militaire et dans sa pratique artistique la détermination et la sensibilité nécessaires pour mener à bien la tâche difficile et semée d'embûches de modernisation des musées français, et en particulier du musée du Louvre. Personnage très controversé, parfois durement attaqué², il a arbitré le goût artistique de son époque, contribuant à la formation de ce qui est passé à l'histoire comme le « Style Second Empire ». Peu d'études ont été menées sur sa vie et sa carrière. La première chercheuse à en avoir retracé le profil fut Renée Fernande Goldschmidt dans les années

1. DE CHENNEVIÈRES Philippe, « Souvenirs d'un directeur des beaux-arts », *L'Artiste*, 1883-1889, partie II, p. 83.

2. Il s'agit de cinq affaires : l'affaire Villot (restitution des tableaux de la Galerie Médicis) ; l'affaire Campana ; l'affaire la Réforme de l'Ecole des Beaux-Arts en 1863 ; l'affaire du faux buste de la Renaissance acquis par le comte ; l'affaire des prêts de tableaux du Louvre pour décorer la chambre de la reine Victoria au Château de Saint Cloud. Voir GOLDSCHMIDT Renée Fernande, *Nieuwerkerke, le Bel Emilien : prestigieux directeur du Louvre sous Napoléon III*, Paris, Art International Publishers, 1997, pp. 55-63 et GOLDSCHMIDT Renée Fernande, *La vie, l'œuvre, l'action administrative du comte de Nieuwerkerke*, volume 1, mémoire de l'Ecole du Louvre, 1989, pp. 69-77.

1990¹. Son travail a permis de reconnaître l'importance de l'action d'un homme qui, entré dans l'histoire principalement pour ses aventures galantes et pour son influence sur les Expositions officielles, a su mener à bien et réaliser des projets fondamentaux en matière d'organisation des Musées, et assigner une importance inédite au public et aux visiteurs.

Vie et carrière du comte de Nieuwerkerke

Origines et jeunesse

Alfred Emilien de Nieuwerkerke est né à Paris le 27 octobre 1810. Son père, Charles O'Hara de Nieuwerkerke, était militaire lieutenant, légitimiste et hollandais ; sa mère, Louise-Albertine de Vassan, était issue d'une importante famille soissonnaise. Il aurait une ascendance « *doublement royale et doublement illégitime* »², car ses deux parents descendraient des fils illégitimes de deux grandes familles royales, respectivement hollandaise et française. Son père descendrait d'un bâtard de Guillaume le Taciturne³. L'enfant illégitime aurait été abandonné sur les marches d'une nouvelle église d'Amsterdam, d'où le nom de Nieuwerkerke, qu'on peut traduire par *neuve-église*. Il y a pourtant des doutes sur l'attribution du titre comtal à la famille, car il n'existe apparemment pas de preuve dans les archives d'une telle concession. En outre, sa mère serait la petite-fille illégitime de Louis-Philippe Ier, duc d'Orléans, cousin de Louis XVI⁴. Plusieurs sources provenant du côté de son père étaieraient une telle descendance et affirment justement que ce dernier, comte de Nieuwerkerke, aurait épousé la fille naturelle du duc d'Orléans. Hormis ses origines, qu'elles soient nobles ou modestes, Alfred Emilien de Nieuwerkerke reste un homme polyvalent, charmant, beau et mondain qui a su utiliser son caractère avenant et ses relations familiales, sentimentales et artistiques pour gravir les échelons de l'administration culturelle.

De la formation militaire à la profession d'artiste

A l'âge de 15 ans, après avoir reçu une éducation assez faible prodiguée par un précepteur peu exigeant dans le château de sa mère à Villiers, il passe quelque temps au collège Stanislas à Paris. Le jeune Alfred Émilien était destiné à la carrière militaire par tradition familiale : son père était lieutenant et son oncle officier. Ainsi, en 1829, à dix-huit ans, il rentre à l'École royale de cavalerie de Saumur dans laquelle, au-delà de l'équitation militaire, des exercices et des manœuvres de cavalerie, il s'initie à l'art et à son histoire. Il aurait dû sortir lieutenant au bout de deux ans⁵, mais l'histoire lui a réservé un autre chemin :

1. GOLDSCHMIDT Renée Fernande, 1997, *op.cit.*

2. *Ibid.*, p. 7.

3. Guillaume d'Orange Nassau (1533-1584).

4. « *La grand-mère d'Emilien, née Anne-Marie de Neuville, sur son acte de mariage avec le marquis de Vassan (à Saint-Eustache le 8 Novembre 1770) est déclarée - des parents inconnus, présumée fille non reconnue de S.A.S Louis Philippe Ier et de Mademoiselle Marquis, danseuse* » : GOLDSCHMIDT Renée Fernande, 1997, *op. cit.*, p. 7 ; voir en général chapitre II, pp. 7-16.

5. GOLDSCHMIDT Renée Fernande, 1997, *op. cit.*, pp. 12-14 ; GOLDSCHMIDT Renée Fernande,

Alfred Emilien abandonne sa formation militaire à cause de la position légitimiste de sa famille au moment de la Révolution de 1830, qui voit l'arrivée au pouvoir de Louis-Philippe d'Orléans.

C'est à cette époque qu'il se marie avec une jeune fille qu'il vient de rencontrer, Marie Técla de Monttessuy. Il part avec sa nouvelle épouse pour un voyage de six mois en Italie. C'est lors de ce premier voyage que le comte, qui n'avait jamais mis les pieds au Louvre, découvre les beautés des musées d'art italien. A Florence, il rencontre la sculptrice Félicie de Fauveau. Émerveillé par la pratique et par la statuaire antique florentine, il décide de se lancer dans ce métier dès son retour à Paris : « *le voici donc Emilien, ayant dépouillé l'uniforme militaire, qui endosse la blouse blanche d'artiste* »¹. Sans aucune préparation théorique hormis les cours de dessin qu'il avait suivis au collège, il se lance dans l'exécution d'un groupe de *Chevaliers du Moyen-Age combattant à cheval* dont plusieurs reproductions furent vendues par le fondeur Susse². Encouragé par le succès sur le marché de sa première pièce, il décide de fréquenter les ateliers de sculpteurs connus, comme celui de Pradier, afin de se perfectionner. Ce ne sera que sous la direction du sculpteur Marochetti³ qu'il commencera à sculpter sérieusement⁴.

Grâce à sa nouvelle profession, il entre pour la première fois, en tant qu'artiste, en contact avec la manifestation la plus officielle du monde artistique de son époque, le Salon. Sa première tentative d'y participer, en 1840 avec un buste de M. de Bessière, ne sera pas heureuse : son œuvre est immédiatement rejetée. Il ne se laisse pourtant pas décourager et décide de prendre un atelier rue d'Asstorg. Ce ne sera qu'au Salon de 1842 qu'une œuvre de sa main sera retenue, un buste du Comte de Ganay. Son chef-d'œuvre le plus reconnu date également de 1842 : il s'agit de la statue de *Guillaume Ier, dit le Taciturne, Prince d'Orange*, commande du roi des Pays-Bas pour une place de La Haye, qu'il avait exposée sur les Champs-Élysées avant de l'envoyer par voie d'eau en Hollande⁵.

De la profession d'artiste à la carrière administrative

Le métier de sculpteur conduit Nieuwerkerke à rencontrer Mathilde Bonaparte, nièce de Napoléon Ier et cousine du prince-président Louis-Napoléon, futur empereur Napoléon III. En 1845, il accompagne le comte de Chambord en Italie pour lui faire découvrir les chefs-d'œuvre de l'art italien. En Toscane, ils visitent la collection du comte Anatole Demidoff, dont l'épouse était justement Mathilde

1989, *op. cit.*, pp. 11-14.

1. GOLDSCHMIDT Renée Fernande, 1997, *op. cit.*, p. 17.

2. LAMI Stanislas, *Dictionnaire des Sculptures de l'École Française du XIXe siècle*, Paris, éditions Honoré Champion, 1911, p. 7.

3. HENRIET Frédéric, « Le comte de Nieuwerkerke », *Journal des Arts*, 21-25 janvier 1893 ; *Annales de la Société d'Histoire de l'Archéologie*, 1893 p. 98.

4. GOLDSCHMIDT Renée Fernande, 1997, *op. cit.*, p. 18 ; *Le comte de Nieuwerkerke : art et pouvoir sous Napoléon III*, Réunion des musées nationaux, Paris, 2000 ; 1989, *op. cit.*, pp. 11-13.

5. Pour une liste détaillée de sa production artistique, voir GOLDSCHMIDT Renée Fernande, 1989, *op. cit.* ; GOLDSCHMIDT Renée Fernande, 1997, *op. cit.* ; GOLDSCHMIDT Renée Fernande, 2000, *op. cit.*

Bonaparte (1820-1904). Cette rencontre marqua le début d'une liaison qui dura près de vingt-cinq ans et qui permit à Nieuwerkerke d'obtenir le poste le plus important et influent dans le domaine de la culture lors de l'instauration du Second Empire¹. En effet, la jeune princesse a souvent agi en faveur de son amant auprès du Président puis de l'Empereur Louis-Napoléon Bonaparte, surtout à partir de 1849, quand, ayant obtenu la séparation de son mari par décision de son cousin le Tzar Nicolas Ier, elle déménagea à Paris.

En 1848, la Révolution oblige le roi Louis-Philippe Ier à quitter le pouvoir et la Deuxième République est instaurée. Dans ce contexte, le comte de Nieuwerkerke, encore peu impliqué dans les affaires, reste à l'écart des mouvements politiques et conserve la traditionnelle position légitimiste héritée de sa famille. En 1849, Louis-Napoléon est élu président de la République. Le fait que sa maîtresse soit la cousine du nouveau président et du futur empereur joue probablement un rôle fondamental dans le choix de Nieuwerkerke de devenir un soutien de la république, et de glisser progressivement vers le Bonapartisme. Sa prise de position politique coïncide avec le début de sa carrière dans l'administration française. En 1848, grâce aux pressions de Mathilde, Louis-Napoléon Bonaparte, par décret personnel, le désigne Directeur des Musées Nationaux. Cette nomination devient officielle² par un nouveau décret datant du 25 décembre 1849³. Le 26 décembre, le comte installe sa résidence au Louvre, dans un appartement situé près de l'escalier Daru, actuel escalier de la Victoire de Samothrace. C'est dans cet appartement qu'à partir d'avril 1850 commencent les fameuses soirées du Louvre. Chaque premier vendredi du mois, le comte ouvrait les portes de ses magnifiques appartements à des soirées entrées dans la légende, auxquelles étaient conviées toutes les personnalités qui gravitaient dans le domaine des arts et de la politique sous le Second Empire : hauts fonctionnaires, hommes politiques, généraux, maréchaux, membres de l'Institut, conservateurs et artistes s'y retrouvaient. Il s'agissait de réunions que le comte organisait afin de créer des rencontres entre l'administration des Beaux-Arts et les artistes vivants⁴.

1. GOLDSCHMIDT Renée Fernande, 2000, *op. cit.*, p. 13. ; DE CHENNEVIÈRES Philippe, *op. cit.*, pp. 83-86.

2. Sa désignation en 1848 par décret personnel de Louis-Napoléon Bonaparte avait été refusée par le ministre de l'Intérieur, Léon Faucher, qui ne voulait pas voir le président empiéter sur ses attributions. Il faudra donc attendre sa démission et le triomphe aux élections de Louis-Napoléon Bonaparte pour que le comte de Nieuwerkerke prenne le poste jusque-là occupé par Jeanron. Voir DE CHENNEVIÈRES Philippe, *op. cit.*, p. 11. : « [...] le mois de décembre 1848, Le Prince-Président le désigna comme directeur général des musées. Il est vrai qu'un mouvement de galante confiance auprès de Jeanron, lequel s'empressa de s'en armer excitant les jalouses susceptibilités de Dufaure et de Léon Fucher, ajourne d'un an la prise de possession du Louvre par le comte de Nieuwerkerke; mais il a en poche la promesse d'un prince fidèle à ses amitiés, il a l'alliance de Ch. Blanc mal disposé par Jeanron par les perpétuels tiraillements de leurs deux directions ».

3. Au cours de sa carrière administrative, il poursuivit son activité artistique et mit à disposition de Napoléon III sa formation militaire : en 1851, il est promu officier de la Légion d'honneur et lors du coup d'État de Louis-Napoléon il participe en qualité de colonel d'État-major de la Garde nationale à la surveillance des réactions populaires. Voir GOLDSCHMIDT Renée Fernande, 2000, *op. cit.*, pp. 14-15.

4. GOLDSCHMIDT Renée Fernande, 1997, *op. cit.*, pp. 31-40.

Le 5 juillet 1853, il est nommé intendant des Beaux-Arts de la Maison de l'Empereur, une charge plus honorifique qu'effective ; ses missions principales consistent à être conseiller d'achat d'œuvres d'art contemporain pour Napoléon III¹. La même année, il est élu membre de l'Académie de Beaux-Arts. A l'occasion de la première Exposition Universelle française, en 1855, il est élevé à la dignité de Commandeur de la Légion d'Honneur. Le 30 juin 1863, il obtient la charge de Surintendant des Beaux-Arts qui lui permettra de réaliser la Réforme de l'Ecole de Beaux-Arts,² publiée par Décret sur *Le Moniteur* du 13 Novembre 1863. La même année, il est nommé Président de la Commission des Monuments Historiques.

L'exil en Italie

La carrière du comte de Nieuwerkerke s'effondre peu après la chute de Napoléon III à Sedan en 1870. Le nouveau gouvernement républicain, né du démantèlement de l'Empire, avait entraîné la création d'un nouveau Ministère des Beaux-Arts, en remplacement de la Surintendance des Beaux-Arts qui était rattachée à la Maison de l'Empereur sous Napoléon III. Nieuwerkerke réussit à garder une petite place dans ce nouvel ordre : il devient surintendant des musées impériaux et reste chargé de la liste civile des palais impériaux. Cependant, après avoir appris son arrestation prochaine par le gouvernement, le 5 septembre 1870, il remet sa démission au ministre de l'intérieur Gambetta et décide de fuir à Boulogne-sur-Mer pour rejoindre Londres. Il tombe alors malade et demande à son amie Marie Cantacuzène de lui venir en aide. Elle le rejoint, accompagnée de sa fille Olga. Les trois parviennent à Londres où le vieux et malade Emilien vend à Sir Richard Wallace la collection d'œuvres d'art et d'armes qu'il avait constituée au cours de sa carrière d'administrateur³. Le 18 mai 1872, il achète une villa à Gattaiola, tout près de Lucques, en Toscane. Il s'y éteint le 16 janvier 1892. Sa dépouille est enterrée dans le cimetière de Lucques.

Le comte de Nieuwerkerke, directeur des Musées Nationaux

En tant que Directeur des Musées Nationaux, le comte de Nieuwerkerke a été à la tête du musée du Louvre, du musée du Luxembourg, du musée de Versailles et du musée de Saint-Germain-en-Laye. Il a succédé au peintre Philippe-Au-

1. Tous les souverains disposaient d'une somme assez limitée, entre 150 000 et 340 000 francs, pour enrichir leurs propres collections personnelles mais aussi pour secourir les artistes en difficulté : il s'agit de la liste civile, c'est-à-dire de l'argent mis à disposition pour acheter des œuvres d'artistes vivants ; voir GOLDSCHMIDT Renée Fernande, 2000, *op. cit.*, p. 50.

2. GOLDSCHMIDT Renée Fernande, 2000, *op. cit.*, pp. 49-54. ; pour une histoire plus détaillée de l'évolution générale des institutions culturelles françaises au XIXe siècle, voir BOIME Albert, *The Academy & The French painting in the nineteenth century*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1896 (1971).

3. Pour plus de détails sur la collection Wallace et son histoire, voir <http://www.wallacecollection.org/thecollection/historyofthecollection>

guste Jeanron¹, nommé par le ministre des Intérieur Léon Faucher en 1848, au poste de Directeur des Musées Nationaux. Son activité au sein des musées nationaux, qu'on connaît en détail grâce aux deux rapports publiés par le comte lui-même en 1863 et en 1869, a été intense et novatrice. Toutefois, la plupart des réformes accomplies, dont Nieuwerkerke s'est attribué la paternité, n'étaient que les aboutissements d'idées et de projets que le directeur précédant, Jeanron, n'avait pas eu le temps de réaliser².

« La grande habileté, l'intelligence [...] du nouveau Directeur aura été de poursuivre l'œuvre de Jeanron, de garder et de s'entourer de la plupart de ses collaborateurs, de continuer la rédaction des catalogues, la rénovation et l'ouverture de nouvelles salles au Louvre, la restauration et l'ouverture d'autres musées, de profiter de ressources accrues pour augmenter les acquisitions »³.

La conception du musée de Jeanron a été la matrice fondamentale des réformes de Nieuwerkerke. D'après Jeanron, les musées devaient remplir sept tâches importantes : rassembler et accroître la collection ; inventorier, reconnaître et identifier la collection ; décrire la collection dans des catalogues ; conserver d'une façon scientifique et contrôlée les objets de la collection ; les classer selon des règles et des méthodologies précises ; exhiber au public la collection à travers un aménagement adéquat⁴. C'est en suivant et en respectant ces principes très modernes que Nieuwerkerke a mené à bien les projets initiés par Jeanron. Par ailleurs, quand il arrive à son poste, il trouve déjà « *le plus beau corps de conservateurs et le plus compétent que l'on peut montrer en Europe* »⁵ : la plupart d'entre eux avaient été choisis par Jeanron pour recouvrir le poste de conservateurs dans les différents départements du Louvre et dans les autres musées nationaux.

Le musée du Louvre

Le musée du Louvre comptait à l'époque de Nieuwerkerke six départements : le Département des antiquités égyptiennes, le Département des antiques et de la sculpture moderne, le Département du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes, le musée des Souverains (créé par le décret du 15 février 1852), le Département des peintures, des dessins et de la chalcographie et le Département de la Marine et de l'ethnographie.

1. Pour les Rapports publié par Jeanron, voir GOLDSCHMIDT Renée Fernande, *La vie, l'œuvre, l'action administrative du comte de Nieuwerkerke*, volume 3, *Documents*, Paris, École du Louvre, 1989.

2. Pour plus de détails sur l'action inachevée de Jeanron, voir GOLDSCHMIDT Renée Fernande, *La vie, l'œuvre, l'action administrative du comte de Nieuwerkerke*, *op. cit.*, pp. 24-26.

3. GOLDSCHMIDT Renée Fernande, *La vie, l'œuvre, l'action administrative du comte de Nieuwerkerke*, *op. cit.*, p. 21.

4. GOLDSCHMIDT Renée Fernande, *La vie, l'œuvre, l'action administrative du comte de Nieuwerkerke*, *op. cit.*, p. 25.

5. DE CHENNEVIÈRES Philippe, *op. cit.*, p. 11.

Grâce aux deux rapports de Nieuwerkerke, on connaît avec précision les initiatives de réorganisation de la collection qu'il a menées en termes d'aménagement des espaces, de classement et d'inventaire. Il ressort de son action que le comte a notamment cherché à ouvrir le musée au public. Dans le rapport de 1862, Nieuwerkerke liste tous les méfaits des gouvernements précédents, qui avaient laissé le Louvre dans une situation pitoyable avec une « *organisation intérieure laissant beaucoup à désirer* »¹. Les attaques vont dans toutes les directions : les méthodes d'inventaire « *étaient entre les mains d'employés secondaires et ne contenaient aucune description exacte, aucun détail propre à caractériser chacun des objets exposés, très peu d'observations scientifiques ou historiques* »²; le classement était fait « *sans aucune espèce de méthode* »³; les conditions de travail des conservateurs, qui « *n'avaient même pas un cabinet au Musée* ». En outre, il plaidait pour des initiatives en faveur du public, du point de vue de l'aide à la compréhension, car « *les notices livrées au public [...] étaient [...] fort défectueuses au point de vue descriptif et critique* »⁴ mais aussi du point de vue pratique des horaires d'ouvertures, car les galeries du Louvre « *n'étaient accessibles au public qu'à certains jours* »⁵. Nieuwerkerke critique également la pratique d'organiser les expositions des Salons dans les galeries du Louvre, où sont exposés les chefs-d'œuvre de la peinture ancienne. A cause de cela, le public mais aussi « *les artistes se trouvaient privés de l'étude des plus grands maîtres pendant une partie de l'année, par la suite des constructions provisoires que nécessitent les expositions annuelles* »⁶. Dans ce même rapport, le comte s'autoproclame le résolveur de tous ces défauts : « *ces inconvénients n'existent plus* »⁷.

A partir de 1850, il commence l'achèvement du travail d'identification et d'inventaire des collections du Louvre en créant un nouveau fonds d'archives, suivant là aussi une idée de Jeanron. Il crée le département de la chalcographie et, en 1850, le département des dessins qui comptait plus de 36 000 œuvres⁸. Celles-ci, avec les collections chalcographiques et de peintures, formaient le Département de peinture, dessin et chalcographie.

Quant à la façon de classer les diverses collections, Nieuwerkerke applique la méthode envisagée par Jeanron qui consistait à classer les objets non plus par symétrie (c'est-à-dire selon les dimensions des œuvres) mais par ordre chronologique et alphabétique. Il veille personnellement à la rédaction des catalogues

1. DE NIEUWERKERKE Alfred Emilien, *Rapport sur les travaux de remaniement et d'accroissement réalisés depuis 1849 dans les Musées impériaux*, Paris, Didier et Cie Libraires éditeurs, 1863, p. 2.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

8. Quelques années auparavant, en 1848, Jeanron avait déjà obtenu l'approbation de Ledru-Rollin pour la création du département.

des diverses collections du musée, avec l'inclusion de descriptions précises et détaillées des œuvres. En ce qui concerne la restauration, il reprend, là aussi, le projet de Jeanron : il renvoie neuf restaurateurs qui s'étaient avérés incompetents et crée de nouveaux ateliers de restauration ainsi qu'une commission de surveillance ; il approuve un règlement impliquant, entre autres, la création d'un concours pour le recrutement de nouveaux restaurateurs. Quant aux conditions de travail des conservateurs, il mène à terme le projet de Jeanron de les transférer tous au deuxième étage du Louvre¹.

Œuvrant en faveur de la démocratisation des musées, le comte de Nieuwerkerke augmente le nombre de salles d'exposition du Louvre : le musée passe de dix-neuf salles sous Napoléon Ier à quatre-vingt-neuf sous Louis-Philippe Ier et à cent-trente-deux salles sous Napoléon III. De ces nouvelles salles, neuf, inaugurées au rez-de-chaussée en 1851, sont dédiées à la sculpture française. Cet agrandissement des salles comporte une augmentation du nombre de gardiens, passé de soixante-trois à cent quinze, et une augmentation de leur salaire. Le réaménagement des salles voit, enfin, la réalisation du nouvel éclairage zénithal : les fenêtres sont obstruées dans la Salle des Sept Mètres et dans la Grande Galerie².

Toutes ces nouvelles salles ont besoin d'un public pour les visiter, c'est pourquoi une autre réalisation de Nieuwerkerke est d'ouvrir le Louvre à un public plus large, composé de Parisiens, d'étrangers et d'artistes : sous sa direction, le musée est ouvert tous les jours de la semaine sauf les lundis (consacrés au nettoyage)³. Le musée est ouvert entre sept heures et dix heures par jour selon la saison. C'est de cette dernière mesure que Nieuwerkerke est le plus fier, « *parce qu'elle [est] de nature à répandre dans toutes les classes de la société le goût du bien par la contemplation du beau* »⁴. Afin de rendre plus accessibles les objets exposés dans le musée, le comte a fait en sorte que les expositions des artistes vivants, les Salons, dont la première édition dans le Salon Carré du Louvre remontait à 1737⁵, soient déplacées du Louvre à l'ancien palais de l'Industrie sur les Champs-Élysées. Le rapport de 1869 décrit avec précision les nouvelles salles ouvertes au public et celles qui le seront. Chaque salle est sous le contrôle du conservateur responsable du département auquel les objets exposés appartenaient⁶.

1. GOLDSCHMIDT Renée Fernande, *La vie, l'œuvre, l'action administrative du comte de Nieuwerkerke*, op. cit., p. 22-26.

2. *Ibid.*

3. NIEUWERKERKE Alfred Emilien de, op. cit., p. 3.

4. *Ibid.*

5. Il s'agit du premier Salon organisé par l'Académie Royale des Beaux-Arts, et du premier issu du système des arts en vigueur pendant l'Ancien Régime. Pour une histoire de l'évolution du Salon au cours des années, voir MAINGON Claire, *Le Salon et ses artistes : histoire des expositions du roi Soleil aux artistes français*, Paris, éditions Hermann, 2009 ; www.institut-de-france.fr section « Institut de France - son histoire ».

6. DE CHENNEVIÈRES Philippe, op. cit., p. 87; GOLDSCHMIDT Renée Fernande, *La vie, l'œuvre, l'action administrative du comte de Nieuwerkerke*, op. cit. ; GOLDSCHMIDT Renée Fernande, 1997, op. cit., chapitre 4.

Les deux rapports de 1863 et de 1869 renseignent de façon exacte sur les campagnes d'enrichissement des collections de tous les Musées impériaux :

« En vertu de l'art. 6 du sénatus-consulte du 12 décembre 1852, ainsi conçu : les monuments et les objets d'art qui seront placés dans les maisons impériales, soit aux frais de l'Etat, soit aux frais de la Couronne, seront et demeureront propriétés de la Couronne ». Ces objets sont repartis dans les Musées : Du Louvre, Du Luxembourg, De Versailles, De Saint-Germain, et dans les différentes résidences impériales »¹.

Les collections des musées s'agrandissent grâce aux dons (l'Empereur faisant un grand nombre de donations chaque année, tant d'œuvres anciennes que d'œuvres contemporaines achetées aux Salons), aux acquisitions directes des Musées, aux envois faits par les différents ministères, aux legs mais aussi grâce aux missions scientifiques que le gouvernement finance². En 1851, M. Lottin de Laval envoie au Département des antiquités égyptiennes du Louvre deux cent quatre-vingt-deux plâtres en bas-relief et inscriptions moulées issues des fouilles menées en Egypte et en Arabie Pétrée ; entre 1852 et 1856, l'État finance d'autres fouilles, menées par Auguste Mariette, dans le Serapeum de Memphis, à Sakkarah et Abousir.³

Nieuwerkerke, qui dispose d'un budget d'acquisition bien plus important que celui de son prédécesseur, s'occupe de l'acquisition d'un grand nombre d'œuvres : entre 1853 et 1868, les crédits alloués par la Liste Civile vont d'un minimum de 521 000 francs en 1856 à un maximum de 883 000 francs en 1853. Par ailleurs, en plus du budget ordinaire, des crédits extraordinaires très élevés sont souvent accordés pour des achats particuliers⁴. Pour donner un ordre d'idée, sous la direction de Nieuwerkerke le nombre d'objets du département des antiquités Égyptiennes passe de 340 en 1850 à 9550 en 1863, surtout grâce aux fouilles archéologiques. Le département des Antiques et de la Sculpture moderne compte, en 1850, 6000 pièces réparties en 28 salles⁵.

Les musées du Luxembourg, de Versailles et de Saint-Germain-en-Laye

Durant le Second Empire, les musées du Luxembourg, de Versailles et de Saint-Germain-en-Laye dépendent du musée du Louvre. A Paris, le musée du Luxembourg est sous le contrôle du conservateur Philippe de Chennevières. Nieuwerkerke décide de faire de ce musée un véritable lieu de passage pour les artistes contemporains :

1. NIEUWERKERKE Alfred Emilien de, *Rapport*, 1869, *op. cit.*, p. 9.

2. *Ibid.*, pp. 9-12.

3. NIEUWERKERKE Alfred Emilien de, *Rapport I*, 1863, *op. cit.*, pp. 41-43.

4. NIEUWERKERKE Alfred Emilien de, *Rapport*, 1869, *op. cit.*, pp. 9-12.

5. Pour avoir la liste précise des nouvelles acquisitions des musées nationaux sous Nieuwerkerke, consulter les deux rapports de 1862 et de 1869.

« Les objets de l'École moderne en France, exposés dans la galerie du Luxembourg, ne sont point acquis directement par la Direction des Musées impériaux. Ils proviennent de dons de S. M l'Empereur, surtout d'envois faits par le Ministère des Beaux-Arts à la suite d'achats après les expositions, et de dons particuliers. Il s'opère presque chaque année, un mouvement dans les galeries. Les œuvres les plus célèbres des artistes morts y restent en attendant leur entrée dans le Musée du Louvre. Les autres, au contraire, après un certain stage, sont accordées à des Musées de province, ou prennent place dans les résidences impériales, et sont remplacées par des œuvres plus récentes »¹.

Dans son rapport de 1869, Nieuwerkerke décrit également les collections et les acquisitions de deux autres musées situés en dehors de Paris : le Musée de Versailles, dont le conservateur est Eudore Soulié, possédant des collections consacrées aux « *Souvenirs glorieux de notre histoire [...] ancienne et contemporaine* » et le Musée de Saint-Germain-en-Laye, dont le conservateur était Rossignol, consacré aux Antiquités nationales : « *par décret de S. M l'Empereur, en date du 8 mars 1862, il a été fondé à Saint Germain-en-Laye un Musée d'Antiquités Nationales comprenant toute notre histoire depuis [...] Charlemagne. Il comprend aujourd'hui onze salles, plus un atelier de reproduction d'objets antiques...* »². Enfin, Nieuwerkerke utilise comme dépôt des tableaux achetés par l'État à l'issue des Salons le premier bâtiment construit pour être un musée : il s'agit du Musée d'Amiens, construit entre 1854 et 1867, à l'initiative de la Société des Antiquaires de Picardie.

Les deux rapports de 1863 et de 1869 laissent une trace importante de ce qu'a été l'activité et l'esprit des Musées Impériaux sous le Second Empire. Bien que la paternité des idées muséologiques à la base des réformes entreprises revienne à son prédécesseur, Nieuwerkerke a eu l'intelligence et la capacité d'en comprendre l'importance. Il a eu le mérite de mener à bien une transformation des Musées nationaux en les destinant à un public plus large, contribuant de cette façon à la fabrication de la conception des musées telle qu'on l'on a encore aujourd'hui.

Le comte de Nieuwerkerke, surintendant aux Beaux-Arts

En plus de la modernisation des musées nationaux, le comte de Nieuwerkerke, grâce à sa nomination au poste de Surintendant des Beaux-Arts en 1863, a largement influencé et piloté le goût artistique de son époque. L'action du surintendant est au service du grand projet de Napoléon III de renforcer la légitimité de son pouvoir à travers le contrôle des arts. La Surintendance aux Beaux-Arts naît par décret le 1er juillet 1863. Elle réunit la Direction des Beaux-Arts et la Direction générale des Musées, séparées pendant la République.³ La Surintendance est à

1. NIEUWERKERKE Alfred Emilien de, *Rapport*, 1869, *op. cit.*, p. 119.

2. *Ibid.*, p. 131.

3. PEROT Jacques, *op. cit.*, p. 11.

son tour rattachée à la Maison de l'Empereur, donc à Napoléon III lui-même. En tant que Surintendant, Nieuwerkerke assume ainsi la responsabilité et la gestion des deux piliers du monde artistique français, l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, dont il programme une réforme essentielle en 1863, et le Salon, qu'il essaiera de contrôler déjà à partir des années 1850, à travers le jury.¹

La réforme de l'Ecole des Beaux-Arts

Nieuwerkerke est à l'origine de la réforme de l'Ecole des Beaux-Arts, qui est publiée sous forme de décret dans le numéro du 13 Novembre 1863 de la revue officielle *Le Moniteur*. En douze points, la réforme attribue au gouvernement un contrôle plus important de l'École et change son fonctionnement : les professeurs, nommés par le ministère, peuvent être choisis même en dehors de l'Académie ; un Conseil supérieur de l'enseignement est créé sous la présidence du Surintendant (donnant de fait le contrôle à Nieuwerkerke)². En outre, la charge de surintendant permet à Nieuwerkerke d'acheter directement au Salon soit par la liste civile soit par la liste de l'école des Beaux-Arts.

Les Salons et les expositions universelles

En 1852, Nieuwerkerke publie le nouveau règlement anti-libéral et restrictif du Salon qui sera mis en acte par Philippe de Chennevières. Ce dernier, chargé du Salon à partir de 1852, est le seul interlocuteur de Nieuwerkerke jusqu'en 1869. Le règlement place sous l'autorité de Nieuwerkerke et de ses collaborateurs, nommés directement par lui, un jury unique d'admission et de récompenses. Cette autorité lui donne une forte influence sur les tendances artistiques de son époque : il soutient le goût éclectique officiel, rétrospectivement qualifié de « pompier », qu'il favorise au détriment des autres courants artistiques. En effet, sous son contrôle, la sélection des œuvres soumises au Salon devient très stricte : l'administration justifie cette sévérité en affirmant qu'elle sert à garantir une qualité plus élevée des œuvres par rapport aux Salons précédents. De fait, les artistes systématiquement exclus sont principalement ceux qui proposent des nouveautés stylistiques, et le Salon contrôlé par Nieuwerkerke promeut un goût conservateur peu innovant. Le Salon de 1863 avait d'ailleurs été si sévère que Napoléon III avait dû intervenir en personne et accorder aux artistes exclus par le jury la réalisation d'une exposition à part, le célèbre Salon des Refusés où Manet montra son *Déjeuner sur l'herbe*.

Le goût conservateur de Nieuwerkerke, qui, en 1848, faisait partie du comité républicain des artistes, en partageant leurs idées sur la libéralisation de l'art, ne pèse pas uniquement sur la sélection des œuvres au Salon, mais aussi sur les achats de l'État car, en tant que Surintendant, il contrôle la Liste Civile et la Liste des Beaux-Arts. Bien évidemment, sa défense d'un certain style ne parvient pas à freiner les nouveautés artistiques de son époque, tandis que son autorita-

1. Pour plus de détails sur l'évolution du Salon, voir BOIME Albert, *op. cit.* ; MAINGON Claire, *op. cit.* ; PEROT Jacques, *op. cit.*, p. 51.

2. *Ibid.*

risme au temps des premiers Salons diminue au profit d'une démocratisation progressive les années suivantes, sous la pression d'une opposition grandissante de la part des artistes.

Toutefois, Nieuwerkerke ternit quelque peu son influence lors des deux expositions universelles parisiennes : à celle de 1855, il n'arrive pas à se faire nommer président, mais il est néanmoins membre du jury. Sans succès, il tente d'exclure *La liberté guidant le peuple* de Delacroix, jugée comme un choix trop risqué par le comte traditionaliste. Lors de cette exposition, il parvient à s'auto-attribuer la troisième médaille pour son buste de Mademoiselle Riset. A l'Exposition Universelle de 1867, chant du cygne du Second Empire avant la grande défaite de 1870, Nieuwerkerke prend sa revanche sur son exclusion de la présidence en 1855 en étant enfin nommé président. Une nouvelle fois, il se montre assez traditionaliste dans la sélection en privilégiant les artistes proches de son goût personnel tels que Corot, Ingres ou Fantin-Latour, excluant toute une série d'artistes de la vie moderne, faisant partie du panorama artistique de son époque, comme Courbet.

Son poste de Surintendant permet au comte de Nieuwerkerke de défendre l'art et le goût officiels au détriment de nouvelles propositions par trois voies : en réformant l'école des Beaux-Arts, il peut en nommer les enseignants ; à travers la réforme du Salon, il contrôle le jury et arbitre sur la visibilité d'un courant artistique plutôt qu'une autre ; à travers la responsabilité de la liste Civile et de celle des Beaux-Arts, il décide des achats artistiques de l'État. Par ces trois voies, le comte de Nieuwerkerke a les moyens de décider en partie de la réussite ou non des artistes.

Alfred Emilien de Nieuwerkerke constitue un personnage majeur du monde culturel français du XIX^e siècle, grâce à son action pendant les dix-huit années du Second Empire. Militaire de formation, artiste-sculpteur et enfin homme de la culture sous Napoléon III, il eut une vie intense et forte d'expériences diverses. Bien que connu principalement pour son action au sein des Salons, c'est probablement son activité de directeur des musées nationaux qui a le plus contribué à l'évolution des pratiques culturelles en France. En tant que Surintendant des Beaux-Arts, il a mené des réformes importantes mais n'a probablement pas eu l'objectivité et l'impartialité nécessaires pour occuper un rôle aussi central à une époque où les pratiques artistiques évoluaient rapidement : il était certes un homme du système, mais ni un administrateur de profession, ni un historien spécialisé. Ce sont ses relations intimes avec les détenteurs du pouvoir, Napoléon III au premier chef, qui lui ont fourni la latitude nécessaire à la mise en place de nombreuses réformes et l'enrichissement des collections nationales. Son volontarisme remarquable a permis, sur cette courte période, des réformes nombreuses et décisives. En tant que Directeur des Musées nationaux, il eut l'intelligence et la capacité de faire siennes les théories et les projets initiés par son prédécesseur Jeanron. Par sa position hégémonique dans les affaires culturelles du pays et grâce à la confiance sans faille accordée par l'Empereur, le comte de Nieuwerkerke a mené une action de réorganisation générale des mu-

sées nationaux dans les années 1850 et 1860. Sous son directorat, le Louvre en particulier a connu une période dorée. Irrémédiablement lié au régime impérial, Alfred Emilien de Nieuwerkerke ne pouvait en aucun cas continuer à occuper ses fonctions sous la République qui succéda au Second Empire et l'histoire garda principalement de lui le souvenir du dilettante affable et mondain. Son action énergique de modernisation et d'organisation marqua pourtant une étape importante dans l'histoire des musées français, contribuant à institutionnaliser et à professionnaliser le système muséal national, tâche qui sera approfondie sous la Troisième République sur les bases qu'il avait contribué à poser.

Publications d'Alfred Emilien de Nieuwerkerke dans le domaine des musées et de la muséologie

NIEUWERKERKE Alfred Emilien de, *Rapport de M. le comte de Nieuwerkerke sur la situation des musées impériaux pendant le règne de S.M Napoléon III*, 1869.

NIEUWERKERKE Alfred Emilien de, *Rapport de M. le comte de Nieuwerkerke sur les travaux de remaniement et d'accroissement réalisés depuis 1849 dans les Musées impériaux : suivi d'un relevé sommaire des objets d'art entrés dans les collections de 1849 à 1863*, 1863.

Bibliographie critique sélective

BENEZIT Emmanuel (dir.), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris : Gründ, 14 tomes, 1999.

PEROT Jacques (dir.), *Le comte de Nieuwerkerke : art et pouvoir sous Napoléon III*, Catalogue de l'exposition, Musée National du Château de Compiègne, 2000.

BOIME Albert, *The Academy & The French painting in the nineteenth century*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1896 [1971].

CHENNEVIERES-POINTEL, Charles-Philippe de, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, Paris : aux bureaux de « L'Artiste », 1885-1889.

CHESNEAU Ernest, *Le décret du 13 Novembre et l'Académie des Beaux-arts*, Paris, Didier, 1864.

GOLDSCHMIDT Renée Fernande, *La vie, l'œuvre, l'action administrative du comte de Nieuwerkerke*, Vol. I, II et III, Paris, Mémoire de l'Ecole du Louvre, 1989.

GOLDSCHMIDT, Renée Fernande, *Nieuwerkerke le bel Emilien : prestigieux directeur du Louvre sous Napoléon III*, Paris, Art International Publishers, 1997.

HENRIET Frédéric, *Le Comte de Nieuwerkerke*, in *Journal des Arts*, 21-25 janvier 1893.

LAMI Stanislas, *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole Française au XIX^e siècle*, Paris, éd. Honoré Champion, 1911.

MAINGON Claire, *Salon et ses artistes : histoire des expositions du roi Soleil aux Artistes français*, Paris, éd. Hermann, 2009.

Ernest-Théodore Hamy

1842 (Boulogne-sur-Mer)

– 1908 (Paris)

Roma Lambert

Selon les termes de Nélia Dias¹, Ernest-Théodore Hamy et son institution, le musée d'Ethnographie du Trocadéro, ont joué un rôle décisif dans le processus de formation et d'institutionnalisation de l'anthropologie. En effet, si Ernest-Théodore Hamy n'a pas l'envergure de ses maîtres, Paul Broca et Armand de Quatrefages, pour s'imposer comme chef de file d'une école anthropologique, il peut être considéré comme véritable précurseur en ethnographie et en muséologie ethnographique, notamment grâce à ses contributions en matière de taxinomie. La biographie d'Ernest-Théodore Hamy peut paraître relativement banale mais elle est, en cela même, représentative de toute une génération de scientifiques de la seconde moitié du XIX^e siècle, tant par la pluridisciplinarité des intérêts du Docteur et son éveil à l'anthropologie que son ascension hiérarchique au sein d'une institution scientifique et sa recherche constante de récompenses symboliques et de titres honorifiques.

La trajectoire d'Ernest-Théodore Hamy au sein des institutions parisiennes peut être considérée comme exemplaire dans les deux sens du terme : représentative de toute une génération de jeunes scientifiques qui abandonnent la carrière médicale pour se tourner vers les sciences de l'homme, elle est par ailleurs couronnée d'un succès et d'une notoriété tout à fait remarquables.

Bachelier après des études secondaires à la Maison Blériot² (par laquelle sont passées des personnalités telles que Charles-Augustin Sainte-Beuve ou Auguste Mariette) et dans un pensionnat ecclésiastique, Hamy entame en 1860 des études de médecine à la Faculté de Paris. La rencontre de Paul Broca – créateur de la Société d'Anthropologie –, alors qu'il effectue son externat à la Salpêtrière, marque son abandon définitif de la carrière médicale au profit du champ anthropologique. Alors même qu'il devient préparateur du Laboratoire d'anthropologie de l'École des hautes études pour Broca en 1868 et aide naturaliste d'Armand de Quatrefages – professeur et créateur de la chaire d'anthropologie au Muséum d'Histoire naturelle – en 1872, Ernest-Théodore Hamy développe un intérêt particulier pour l'histoire du Boulonnais, sa région natale, et entame de ce fait des recherches en archéologie et en anthropologie physique. La multiplicité

1. Les travaux de N. Dias et plus particulièrement son ouvrage cité en bibliographie critique ont servi en partie de base théorique à la rédaction de la présente notice.

2. Les rubriques nécrologiques de Cordier et Reinach insistent sur ce passage par la Maison Blériot comme un moment de formation du goût historique de E.-T. Hamy.

de ses préoccupations entraîne sa participation à de nombreux événements tels que des voyages d'études ou les expositions universelles parisiennes, son adhésion à plusieurs sociétés scientifiques, ainsi qu'une correspondance nombreuse avec des scientifiques – anthropologues, archéologues, conservateurs, ... – français, européens et américains. Sa pluridisciplinarité et sa connaissance pratique des collections ethnographiques et anthropologiques parisiennes font de lui le scientifique le plus à même de diriger le musée d'Ethnographie du Trocadéro, ce qui n'échappe pas au ministre de l'Instruction publique lorsqu'il le nomme à la tête de la toute nouvelle institution en 1880. À partir de 1880 et durant une vingtaine d'années, la carrière de Hamy gravite entre deux pôles : le Muséum d'Histoire naturelle (au sein duquel il devient professeur à la chaire d'anthropologie en 1890) d'une part, et le musée d'Ethnographie du Trocadéro ainsi que la *Revue d'ethnographie* qu'il fonde en 1882 (quasiment à l'ouverture du musée) d'autre part. Ces deux centres d'intérêts se trouvent conjugués à l'occasion de sa participation en tant que membre de la Commission des voyages et missions pour laquelle il dispense un enseignement visant à aider les voyageurs dans la sélection des objets qu'ils rapporteront de leurs voyages. C'est durant ces années au musée d'Ethnographie du Trocadéro qu'il devient américaniste et que, par son rapport direct avec les objets américains, il propose une lecture nouvelle des civilisations de ces continents. Hamy démissionne de ses fonctions de conservateur en 1906. Comme l'évoque Nélia Dias, les dernières années de la vie de Ernest-Théodore Hamy sont consacrées, d'une part, à l'enseignement au Muséum d'Histoire naturelle et, d'autre part, à des travaux concernant l'histoire du Muséum en tant qu'institution, l'histoire de la géographie et l'américanisme. Ces derniers travaux étant pour lui l'occasion d'une démarche réflexive sur ses propres disciplines.

L'activité muséologique et muséographique de Ernest-Théodore Hamy est évidemment couronnée par son travail de plus de vingt ans au musée d'Ethnographie du Trocadéro mais son intérêt pour la muséologie et la taxinomie ethnographique se manifeste dès les années 1860. En effet, Hamy est confronté très tôt dans sa carrière au classement et à l'organisation de collections ethnologiques : dès 1867, il dresse le premier catalogue des collections de la Société d'Anthropologie et il est nommé la même année adjoint à la commission égyptienne de l'Exposition universelle. Sous la direction de Broca et de Mariette, il déballe des momies, classe des crânes et organise la section ethnologique égyptienne. Après le siège de Paris de 1870, il reconstitue les galeries anthropologiques du Muséum d'Histoire naturelle, il collabore également à deux autres expositions (l'Exposition provisoire des missions scientifiques et l'universelle de 1878), ainsi qu'au Muséum ethnographique des Missions scientifiques qui préfigure le musée d'Ethnographie du Trocadéro¹.

Ernest-Théodore Hamy subit une double influence en matière de classement des collections ethnographiques : celle de ses homologues d'Europe du Nord

1. E.-T. Hamy cite lui-même ces expériences pratiques dans la rubrique « Expositions et musées » du *Résumé des travaux scientifiques de M. E.-T. Hamy* qu'il produit en 1887 (Paris, Hennuyer).

comme Adolf Bastian, Conrad Leemans avec qui il échange et correspond¹ et dont il visite les musées au cours de voyages d'étude², et celle des archéologues français tels que Gabriel de Mortillet dont les recherches sont visibles au Musée des antiquités nationales. Hamy entend traduire dans sa taxinomie ses conceptions non seulement ethnographiques, mais également anthropologiques : d'une part, une vision évolutionniste des civilisations et d'autre part, le postulat d'une unité psychique qui permet de mettre sur le même plan les peuples disparus, les « primitifs » et les « civilisations rurales ». L'influence de François Jomard³ et de Philipp-Franz von Siebold se fait particulièrement sentir dans la division de son classement par groupe, classe et ordre⁴.

La création du musée d'Ethnographie du Trocadéro qui lui doit beaucoup⁵ est l'occasion pour lui de mettre en pratique ses conceptions de la muséologie ethnologique. C'est lui qui propose l'installation du futur musée d'Ethnographie dans le palais du Trocadéro construit par Davioud pour l'Exposition universelle de 1878, tout en étant conscient des inconvénients que présente cet emménagement : la structure même du bâtiment n'est pas adaptée à la présentation d'objets ethnologiques et l'éloignement problématique du futur musée d'ethnographie à la fois du centre de Paris et des quartiers où sont groupés les autres établissements scientifiques⁶. Il entend soumettre les collections ethnographiques du musée à deux classements successifs se complétant l'un l'autre, à savoir d'une part un regroupement géographique de plus en plus fin allant des continents jusqu'aux différents peuples qui les habitent (complété par une subdivision chronologique), et d'autre part, pour la présentation d'un même peuple à une

1. Correspondance de E.-T. Hamy conservée au Muséum national d'Histoire naturelle.

2. Comptes rendus d'exposition publiés dans la *Revue d'ethnographie*.

3. Le *Rapport sur le classement d'un Musée ethnogéographique*, présenté par F. Jomard est présent dans les archives de E.-T. Hamy conservées au MQB.

4. La plupart des interrogations d'ordre muséologique et muséographique d'E.-T. Hamy nous est parvenue sous forme de notes ou de comptes rendus d'expositions, publiés notamment dans la *Revue ethnographique*, et c'est la raison pour laquelle les notes éparses sur l'organisation du Musée d'ethnographie du Trocadéro (par exemple, les réflexions autour du classement des collections ethnographiques (archives du Musée du Quai Branly - Jacques Chirac (MQB-JC) – DA000294/15186 ; DA000295/15166) ou encore l'ébauche de guide de la galerie américaine (archives du MQB-JC – DA000294/15183)) restent les sources écrites les plus significatives de sa réflexion muséologique.

5. Les nombreux brouillons des lettres adressées au ministre de l'Instruction publique (archives du MQB-JC (Musée du Quai Branly), DA000295) montrent combien E.-T. Hamy relance le ministère de l'Intérieur sur la question de la création d'un musée d'ethnographie tout en prenant contact avec les exposants étrangers de l'Exposition Universelle de 1878 pour qu'ils donnent ou cèdent leurs collections à la France.

6. Les concessions qu'implique cet emménagement au Palais du Trocadéro sont rudes pour E.-T. Hamy qui, dans le sillage de J.-J. Worsaae et en accord avec les théories de Viollet-le-Duc, estime non seulement qu'il doit exister une adéquation entre le musée (contenant) et les collections (contenu), mais que la distribution même des salles doit être une transcription concrète du système de classement des collections exposées ; comme en témoigne sa correspondance conservée au Muséum d'Histoire naturelle.

époque déterminée, un classement selon une hiérarchie des besoins humains établie par Hamy lui-même.

Selon lui, l'ethnographie permet une meilleure connaissance des peuples, connaissance qui doit être diffusée par le musée. Ce dernier se doit, par conséquent, d'être non seulement attractif, mais également pédagogique. C'est la raison pour laquelle, en parallèle aux pupitres, vitrines et meubles contenant des collections du musée, Ernest-Théodore Hamy choisit de placer aux murs des panoplies, des trophées, des faisceaux, de présenter des reconstitutions d'habitats, parfois agrémentées de mannequins (ce qui permet au passage d'asseoir non seulement sa thèse du déterminisme biologique et de l'influence du milieu, mais également de présenter les liens qu'il tisse entre physique et culturel). Un principe de numérotation du mobilier renvoie directement à son système taxinomique¹. Exposés par regroupement, les objets sont davantage présentés comme des témoignages des activités humaines, et leur valeur utilitaire prédomine sur des critères formels ou artistiques. La muséologie mise en œuvre par Hamy témoigne d'un réel engagement tant pour la diffusion auprès d'un large public des connaissances en matière d'anthropologie et d'ethnographie que pour l'approfondissement de ces mêmes connaissances par l'étude des objets eux-mêmes, mais ses choix muséographiques et taxinomiques sont caractéristiques de son temps, avec tout ce que cela comporte de critiquable, que ce soit du point de vue de l'appréciation des civilisations extra-européennes ou de celui du dispositif expographique.

Le manque important de financement rend l'aménagement et la vie du musée difficile, ce qui a pour effet d'entraver les aspirations scientifiques de Hamy. Au moment de sa démission, le musée d'Ethnographie du Trocadéro est déjà considéré comme muséographiquement obsolète et poussiéreux, les conceptions muséographiques ayant évolué au début du XX^e siècle. Ce n'est qu'avec l'obtention du rattachement du musée à la chaire d'anthropologie par Paul Rivet en 1928 (puis avec l'arrivée de Georges Henri Rivière) que l'on dépasse enfin les conceptions muséographiques d'Ernest-Théodore Hamy.

Par sa volonté de retracer l'histoire des deux institutions dans lesquelles il a mené sa carrière, Ernest-Théodore Hamy est également un précurseur dans l'appréhension de sa discipline. En effet, l'usage des anthropologues se limite au rappel des travaux qui précèdent leurs propres études, et l'histoire des institutions ethnographiques et anthropologiques est peu abordée. Cet intérêt qui s'accroît chez Hamy dans les dernières années de sa vie marque une approche réflexive sur son propre champ d'étude. Comme le fait remarquer Nélia Dias, ce dernier travail épouse néanmoins une perspective très événementielle. De plus,

1. On peut établir une analogie entre les différentes divisions du système de classement et le dispositif de représentation. Ainsi, les panoplies représentent les groupes et sont numérotées en chiffres romains, les pupitres (numérotés en chiffres arabes) renvoient aux classes et aux ordres, enfin les vitrines et les meubles peuvent présenter les variations des genres et des espèces en fonction de la taille, de la forme et de la date de création des objets.

on peut constater l'absence de toute problématique théorique dans les travaux de Hamy, tant sur l'histoire des institutions que sur les collections ethnographiques.

Publications d'Ernest-Théodore Hamy dans le domaine des musées et de la muséologie

Ouvrages

HAMY Ernest-Théodore, « L'Anthropologie à l'Exposition internationale des Sciences géographiques. Rapport présenté au Jury au nom du groupe III par le Dr Hamy, l'un des rapporteurs », *Extrait des Comptes rendus du Congrès international des Sciences géographiques de 1875*, Paris : Émile Martinet, 1879, in-8, p. 24.

HAMY Ernest-Théodore, *Galerie américaine du Musée d'ethnographie du Trocadéro : choix de pièces archéologiques et ethnographiques*, Paris : E. Leroux, 1879.

HAMY Ernest-Théodore, *Rapport sur le développement et l'état actuel des collections ethnographiques appartenant au Ministère de l'Instruction publiques*, Paris : Charles Delagrave, 1880.

HAMY Ernest-Théodore, *Résumé des travaux scientifiques de M. E.-T. Hamy*, Paris : Hennuyer, septembre 1887.

HAMY Ernest-Théodore, *Les Origines du Musée Ethnographique du Trocadéro*, 1890, Paris, E. Leroux, rééd. : Paris, Jean Michel Place, 1988.

HAMY Ernest-Théodore, « Les derniers Jours du Jardin du Roi et la fondation du Musée d'Histoire naturelle, par le Dr E.-T. Hamy », *Centenaire de la Fondation du Muséum d'Histoire naturelle, volume commémoratif*, Paris : Imprimerie nationale, 1893.

Articles

HAMY Ernest-Théodore, « La collection ethnologique de M. Van Kinsbergen au Muséum de Paris », in *La Nature*, tome VII, 1876, pp. 129-130.

HAMY Ernest-Théodore, « Notes sur les collections d'histoire naturelle recueillies par le Dr Harmand pendant son voyage au Cambodge », in *Bulletin de la Société de Géographie*, XI, 1876, p. 663.

HAMY Ernest-Théodore, « Catalogue descriptif et méthodique de l'exposition organisée par la société de Géographie à l'occasion du centenaire de la mort de Cook », in *Bulletin de la société de géographie*, t. XVI, 1879, pp. 444-480.

HAMY Ernest-Théodore, « Quelques observations sur l'ethnographie de Java à propos de l'exposition nationale hollandaise de Arnhem », in *La Nature*, tome XIII, 1879, pp. 405-407.

- HAMY Ernest-Théodore, « Le Musée d'Ethnographie », in *La Nature*, tome XV, 1880, pp. 182-183.
- HAMY Ernest-Théodore, « Les collections péruviennes du Dr. Macedo », in *Revue d'Ethnographie*, tome I, 1882, p. 68.
- HAMY Ernest-Théodore, « Musée d'Ethnographie de Paris », in *Revue d'Ethnographie*, tome I, janvier-février 1882, p. 77.
- HAMY Ernest-Théodore, « L'exposition de M. Alfred Marche », in *Revue d'Ethnographie*, tome I, mars-avril 1882, p. 157.
- HAMY Ernest-Théodore, « Cabinet ethnographique de l'Académie de Varsovie », in *Revue d'Ethnographie*, tome I, mars-avril 1882, pp. 157-158.
- HAMY Ernest-Théodore, « L'album Robin », in *Revue d'Ethnographie*, tome I, mai-juin 1882, p. 266.
- HAMY Ernest-Théodore, « La collection Méhédin », in *Revue d'Ethnographie*, tome I, mai-juin 1882, p. 266.
- HAMY Ernest-Théodore, « L'Exposition ethnographique de M. Vossion », in *Revue d'Ethnographie*, tome I, juillet-août 1882, p. 352.
- HAMY Ernest-Théodore, « La collection Guillemin-Tarayre », in *Revue d'Ethnographie*, tome I, juillet-août 1882, pp. 352-355.
- HAMY Ernest-Théodore, « Le Musée d'Ethnographie de Paris », in *Revue d'Ethnographie*, tome I, juillet-août 1882, p. 362.
- HAMY Ernest-Théodore, « Le Musée de la Société des Missions néerlandaises à Rotterdam », in *Revue d'Ethnographie*, tome I, septembre-octobre 1882, p. 453.
- HAMY Ernest-Théodore, « Le Musée Maritime du Yacht-Club Royal Néerlandais, à Rotterdam », in *Revue d'Ethnographie*, tome II, mars-avril 1883, p. 177.
- HAMY Ernest-Théodore, « La collection d'Orbigny (Question 20) », in *Revue d'Ethnographie*, tome II, mars-avril 1883, p. 183.
- HAMY Ernest-Théodore, « Le Cabinet royal des curiosités de La Haye », in *Revue d'Ethnographie*, tome II, juillet-août 1883, pp. 373-375.
- HAMY Ernest-Théodore, « La collection publiques d'archéologie américaines aux États-Unis », in *Revue d'Ethnographie*, tome II, septembre-octobre 1883, pp. 469-471.
- HAMY Ernest-Théodore, « La collection Parent, au Musée de Vesoul », in *Revue d'Ethnographie*, tome II, septembre-octobre 1883, p. 472.

- HAMY Ernest-Théodore, « Le cabinet ethnographique du jardin zoologique d'Amsterdam », in *Revue d'Ethnographie*, tome II, novembre-décembre 1883, pp. 558-559.
- HAMY Ernest-Théodore, « La collection Pinedo », in *Revue d'Ethnographie*, tome II, novembre-décembre 1883, p. 563.
- HAMY Ernest-Théodore, « La collection d'Ambras au Musée du Belvédère, à Vienne », in *Revue d'Ethnographie*, tome III, janvier-février 1885, pp. 84-88.
- HAMY Ernest-Théodore, « La collection Melgar, à Vera-Cruz, in *Revue d'Ethnographie*, tome IV, février-mars 1885, p. 181.
- HAMY Ernest-Théodore, « Musée royal ethnographique de Leyde », in *Revue d'Ethnographie*, tome IV, février-mars 1885, p. 185.
- HAMY Ernest-Théodore, « La collection Higginson au Trocadéro », in *Revue d'Ethnographie*, tome III, mars-avril 1885, p. 177.
- HAMY Ernest-Théodore, « Bibliothèque du Musée d'Ethnographie du Trocadéro », in *Revue d'Ethnographie*, tome III, mars-avril 1885, p. 182.
- HAMY Ernest-Théodore, « Le Musée anthropologico-ethnographique de Dresde », in *Revue d'Ethnographie*, tome III, mars-avril 1885, p. 183.
- HAMY Ernest-Théodore, « Le Musée de l'Université de Cambridge », in *Revue d'Ethnographie*, tome III, mars-avril 1885, p. 183.
- HAMY Ernest-Théodore, « La collection Guesde, à la Pointe-à-Pitre », in *Revue d'Ethnographie*, tome III, mai-juin 1885, pp. 266-268.
- HAMY Ernest-Théodore, « La collection Foureau au Musée d'Ethnographie », in *Revue d'Ethnographie*, tome IV, juillet-août 1885, p. 368.
- HAMY Ernest-Théodore, « Les collections de Frédéric Caillaud », in *Revue d'Ethnographie*, tome IV, juillet-août 1885, p. 369.
- HAMY Ernest-Théodore, « La collection Labadie », in *Revue d'Ethnographie*, tome III, septembre-octobre 1885, p. 457.
- HAMY Ernest-Théodore, « La collection Chaffanjon au Musée d'Ethnographie », in *Revue d'Ethnographie*, tome IV, septembre-octobre 1885, p. 463.
- HAMY Ernest-Théodore, « La collection Omnès au Musée de Saint-Malo », in *Revue d'Ethnographie*, tome IV, septembre-octobre 1885, pp. 463-464.

HAMY Ernest-Théodore, « Collections préhistoriques du Muséum d'Histoire naturelle du Havre », in *Revue d'Ethnographie*, tome III, novembre-décembre 1885, pp. 546-547.

HAMY Ernest-Théodore, « L'Exposition de la Mission de l'Ouest-Africain », in *Revue d'Ethnographie*, tome V, mai-juin 1886, p. 277.

HAMY Ernest-Théodore, « Les Collections de M. Mattei », in *Revue d'Ethnographie*, tome V, septembre-octobre 1886, p. 474.

HAMY Ernest-Théodore, « Les collections ethnographiques du cabinet d'histoire naturelle de Cherbourg », tome VI, juillet-août 1887, pp. 25-258.

HAMY Ernest-Théodore, « Musée colonial de Haarlem », in *Revue d'Ethnographie*, tome VII, novembre-décembre 1888, p. 571.

HAMY Ernest-Théodore, « Le Musée de Michoacan », in *L'Anthropologie*, tome II, 1891, pp. 115-116.

HAMY Ernest-Théodore, « La Collection Lamare-Picquot au Musée royal ethnographique de Munich », in *L'Anthropologie*, tome III, 1892, p. 256.

HAMY Ernest-Théodore, « Le Musée d'Oaxaca », in *L'Anthropologie*, tome III, 1892, p. 124.

HAMY Ernest-Théodore, « Nouveaux accroissements du Musée d'ethnographie », in *L'Anthropologie*, tome III, 1892, pp. 638-639.

HAMY Ernest-Théodore, « Les anciennes Ménageries royales et la Ménagerie nationale fondée le 14 brumaire an II (4 novembre 1793) », in *Nouvelles Archives du Muséum*, 3e série, tome V, 1893.

Archives

- Archives nationales
- Muséum d'Histoire naturelle, Paris
Correspondance de E.-T. Hamy.
Ms 2255
- Institut de France
- Bibliothèque de Boulogne-sur-Mer
Archives largement dépouillées, en particulier par Nélia Dias qui en fait la liste dans la bibliographie de son ouvrage *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro, 1878-1908 : anthropologie et muséologie*.
- Archives du musée du Quai Branly
Série G : exposition universelle de 1878 et création du musée d'ethnographie jusqu'en 1937.

- Musée de l'Homme, Paris
DA000294/15186
DA000295/15166
DA000294/15183
DA000295.

Bibliographie critique sélective

Ouvrages

- Le professeur Hamy*, Société des Américanistes de Paris, Paris, 1908.
- BABELON Ernest, RICHER PAUL, Académie des inscriptions et belles-lettres, *Funérailles de M. Ernest Hamy, ... le samedi 21 novembre 1908*, Paris : Institut de France, 1908.
- CHANTRE Ernest, *Le Docteur E. Hamy : sa vie et ses travaux (1842-1908)*, Lyon : Société d'anthropologie, 1909.
- CONKLIN Alice, *In the museum of man. Race, anthropology, and empire in France, 1850-1950*, Ithaca and London : Cornell University Press, 2013.
- CORDIER Henri, *Notice biographique et bibliographique sur Théodore Hamy, à la Mémoire de Ernest-Théodore Hamy. 22 juin 1842-18 novembre 1908*, Paris, [s.n.], 1909.
- CORDIER Henri, *Notice nécrologique sur le Docteur E.-T. Hamy*, [Si.I.] [s.n.], 1909.
- DE SAUSSURE Henri, *Antiquités mexicaines*, Genève, Éditeur scientifique, impr. Aubert-Schuchardt, 1891.
- DIAS Nélia, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro, 1878-1908: anthropologie et muséologie en France*, Paris : Éditions du CNRS, 1991.
- GORGUS Nina, *Le magicien des vitrines : le muséologue Georges Henri Rivière*, Paris : Editions MSH, 2003, pp. 46-48, 68.
- LEROUX Ernest, *Catalogue de la bibliothèque de feu M. le Docteur E.-T. Hamy. Vente du 17 mai au 25 mai...*, Paris : E. Leroux, 1909.
- MERSMANN Susanne, *Die Museen des Trocadéro : Viollet-le-Duc und der Kanondiskurs im Paris des 19. Jahrhunderts*, Berlin : Reimer, cop, 2012.
- POIRIER Jean, *Histoire de l'Ethnologie*, 3e ed. revue et corrigée, Paris : Presses Universitaires de France, 1984.

POULOT Dominique, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*. 2^e éd. revue et augmentée, Paris : Hachette supérieur, 2014, p. 116.

REINACH Théodore, *Notice sur la vie et les travaux de M. Ernest Hamy*, Paris : Firmin-Didot & Cie, 1910.

Articles

DECARY Raymond, GRIAULE Marcel, D'HARCOURT Raoul (et al.), *Bulletin du musée d'ethnographie du Trocadéro*, Paris : Jean Michel Place, 1988, pp. 25, 38, 52.

MARQUER Paulette, « Ethnographie », in *Histoire de la Science*, Paris : Gallimard, 1957, pp. 1433-1550.

POIRIER Jean, « Histoire de la pensée ethnologique », in *Ethnologie générale*, Paris : Gallimard, 1968, pp. 3-180.

POUCHET Georges, « Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro », in *Le Siècle*, n° du 16 avril 1882.

Léonce Bénédite

1859 (Nîmes) – 1925 (Paris)

Tania Bevacqua

Au cours du XIX^e siècle, le musée voit son essor à travers nombre de réflexions sur son rôle au sein de la société et sur son image reflétant la puissance du pays. Face au développement d'une dimension artistique contemporaine tant nationale qu'internationale caractérisée par la naissance des expositions universelles et surtout par celle du marché de l'art et des galeries, et en opposition et en réaction à l'État jusqu'à alors détenteur de l'art officiel des Salons, une importance fondamentale est attribuée à la figure du conservateur. C'est en effet par ce dernier qu'à partir de ce moment s'exprime la nécessité pour les musées de se doter de nouveaux spécialistes dont les missions doivent dorénavant dépasser la simple constitution de musées en tant qu'école de modèle pour les artistes vivants. Léonce Bénédite, à travers son activité, témoigne des difficultés de ces mutations et constitue une figure exemplaire du nouveau rôle auquel les conservateurs sont appelés. Bien que ses études de jeunesse en histoire, philologie et droit ne l'orientent pas vers le domaine artistique, c'est l'influence de l'entourage familial dans lequel il grandit et ses nombreux liens avec les sociétés de peintres qui détermineront sa carrière dans l'art en tant que conservateur de musée et historien de l'art.

Bénédite débute sa carrière comme attaché au Salon des artistes français dont il rédige les catalogues de 1880 et 81. Mais sa carrière dans le domaine muséal commence véritablement en 1882 comme attaché de conservateur au musée de Versailles, puis en 1886 en tant qu'adjoint du directeur du musée du Luxembourg, Etienne Arago. Alors qu'il dirige avec Edouard Garnier la revue mensuelle *Le bulletin des musées* (1890-1893), Bénédite succède à ce dernier en 1892 et est officiellement nommé directeur du musée. Il se trouve alors à la tête d'une institution dont l'histoire et le rôle sont plus que singuliers et significatifs par rapport aux institutions muséales françaises. En effet, le musée du Luxembourg a la mission particulière de présenter un ensemble synthétique et complet de l'art contemporain lors de toutes ses manifestations, nationales et étrangères. L'objectif principal de Bénédite pour le Luxembourg vise d'abord à lui donner une nouvelle dynamique relationnelle avec le monde de la création artistique du moment en définissant une nouvelle politique d'acquisition. Parallèlement, il se concentre sur la mise en place d'une nouvelle présentation des collections et leur valorisation par le biais du développement de sections encore relativement sommaires, comme celle des médailles. Malheureusement, Bénédite se trouvera, tout au long de sa carrière, face à d'importants soucis sur le plan financier pour ce musée ainsi qu'à des difficultés en termes d'espaces d'exposition dont le développement sera entravé pour des raisons politiques. Toutefois, ces mêmes difficultés le pousseront à étudier et élaborer de nouvelles stratégies de

financement et des projets d'aménagements pour l'institution ; celle-ci se devant d'être un lieu didactique et capable d'offrir au visiteur un panorama complet de l'art contemporain.

Un réseau social nécessaire au rayonnement du musée du Luxembourg

L'idée d'ouvrir le musée du Luxembourg à la scène artistique internationale n'est pas nouvelle. Bénédite lui-même le précisera dans la préface du catalogue des collections accueillies dans la nouvelle annexe du musée au Jeu de Paume consacrée aux écoles étrangères¹ en 1924. En effet, l'initiative d'encourager l'Administration des Beaux-Arts à acquérir des œuvres d'artistes étrangers exposés dans les Salons avait été prise dans le passé par Philippe de Chennevières, ancien directeur du musée entre 1863 et 1879, la collection étrangère du musée demeurant encore assez pauvre. Bénédite, pour sa part, avait déjà commencé à faire entrer des œuvres étrangères, en particulier américaines, à l'époque où il était l'adjoint d'Etienne d'Arago et où l'Exposition Universelle de 1889 avait favorisé un climat d'ouverture sur l'étranger. Une fois directeur du musée, étant très attentif aux changements de son temps sur la scène artistique, Bénédite comprend que les amitiés artistiques et un bon réseau de relations nationales et internationales peuvent jouer un rôle de soutien au développement du musée du Luxembourg et lui conférer une organisation et une gestion solides ; d'où la nécessité de connaître celles qui caractérisent les institutions européennes et extra-européennes. Bénédite est ainsi encouragé par l'Administration des Beaux-Arts à aller à l'étranger, afin de constituer une collection spécifique pour le musée, étudier l'organisation des collections de l'art contemporain et, par la même occasion, tisser des liens avec les artistes et conservateurs étrangers. C'est donc dès sa nomination, en 1892, qu'il commence à voyager en Europe, aux États-Unis et plus tard en Russie. Au cours de cette année, grâce à un artiste et ami, Bénédite rencontre pour la première fois Alfred Lichtwark, directeur de la Kunsthalle de Hambourg qui, dès cette époque, commence aussi à voyager dans le cadre de la nouvelle politique muséale de la Kunsthalle. Il saisit la nécessité de pouvoir ainsi mieux définir les objectifs de développement de la collection de médailles contemporaine de son institution. C'est grâce à cette rencontre que naît une longue amitié entre les deux directeurs, laquelle les conduira à des échanges importants, à des voyages dans leurs pays respectifs, comme en témoigne sa correspondance conservée encore aujourd'hui en Allemagne. Bénédite et Lichtwark se tiennent respectivement au courant de l'actualité artistique de leur pays, du développement de leur musée en matière d'accrochages et des nouvelles acquisitions ; ils s'adressent l'un l'autre à plusieurs artistes allemands et français. Entre 1894-1895, Bénédite fait une tournée en Allemagne en compagnie de Lichtwark et parcourt les villes de Hambourg, Dresde, Berlin, Munich, Cologne, Francfort, Nuremberg... Son but est de visiter les musées de ces villes

1. BÉNÉDITE Léonce, *Le Musée du Luxembourg – musée annexe du Jeu de Paume. Peintures, pastels, aquarelles et dessins des écoles étrangères*, Paris, H. Laurens, 1924.

et d'étudier les œuvres des artistes allemands contemporains qui pourraient enrichir la collection du Luxembourg. Il étudie également l'administration et l'organisation de ces institutions et visite les grandes expositions du moment. À Hambourg, il découvre le Museum für Kunst und Gewerbe et rencontre le directeur Justus Brinckmann, l'une des personnalités les plus importantes du contexte muséal allemand. Concernant l'organisation de ces musées, il s'intéresse particulièrement à leur système de décentralisation, leur indépendance et leur diversité administrative.

Dès 1892, Bénédite souhaite créer une section de peinture étrangère au Luxembourg. Les liens entretenus avec Lichtwark lui permettent de faire les premières acquisitions de peintures parmi les artistes allemands contemporains les plus appréciés en France. En effet, pour ces acquisitions, le rôle de Lichtwark est fondamental, surtout en termes de négociation sur le prix des œuvres, comme pour les tableaux de Liebermann : en 1894, grâce à l'intervention de Lichtwark, le peintre baisse le prix de son œuvre, qui est acquise officiellement par le musée du Luxembourg. Un an plus tard, la collaboration entre les deux hommes aboutit à une exposition d'œuvres françaises impressionnistes à Hambourg, prétexte entre autres à d'éventuels achats. C'est dans ce contexte que Lichtwark tisse des liens avec le marchand d'art Paul Durand Ruel qui lui propose, entre autres, un ensemble d'œuvres de Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Huguette, Boudin. C'est ainsi que les impressionnistes français débute sur la scène artistique allemande. L'amitié entre Lichtwark et Bénédite demeure un exemple parmi les nombreux liens que ce dernier crée à l'étranger et qui auront des conséquences favorables pour le musée du Luxembourg. En 1893, Thomas Armstrong, directeur du South Kensington Museum, le recommande auprès d'artistes anglais comme Edward Burnes-Jones, Georges-Frédéric Watts et Franck Brangwyn, laissant présager de futures acquisitions et permettant la constitution d'un début de collection de l'école anglaise au Luxembourg¹. Bénédite met en relation Armstrong avec des artistes français, et en 1895, est chargé par le Ministre de l'Instruction Publique, des Beaux-Arts et des Cultes de l'étude sur l'organisation et le fonctionnement des commissions de trustees dans les musées de la Grande-Bretagne. La même année, il se rend en Italie et fait la connaissance du député Antonio Fradeletto, instigateur de l'exposition internationale d'Art de la Cité de Venise². De la même manière, le lien avec Fradeletto permettra l'enrichissement des collections du Luxembourg avec la constitution, cette fois, d'une salle italienne. Ses déplacements le mènent en 1897 en Belgique, occasion qui lui vaudra la création de l'école belge au Luxembourg et à laquelle il consacra tout au long de sa carrière des études et des écrits dans plusieurs livres et revues. Comme en témoignent des lettres datant de 1923-1924, les relations de Bénédite avec les musées belges donneront lieu à plusieurs expositions de peintres français à Bruxelles et à Paris. Deux séjours en Russie, en 1903 et 1912, offrent également l'opportunité d'y

1. Le musée recevra aussi une importante donation de la part du collectionneur Sir Edmund Davis en 1912.

2. Elle correspond à la « Biennale de Venise » aujourd'hui, nom qu'elle adopta dès sa seconde édition. Bénédite y sera d'ailleurs convié en tant que membre et président du jury international en 1906.

mener des expositions temporaires et conférences, ces dernières constituant un autre moyen pour le conservateur de promouvoir l'art français contemporain à l'étranger. En 1921, lorsque Bénédite se rend aux États-Unis pour organiser une exposition, il visite les écoles d'art et y donne des conférences. Il participe également à l'inauguration du Carnegie Institute et en profite pour demander à différentes institutions l'autorisation d'étudier leur organisation administrative. Sa correspondance constitue toujours un témoignage vivant de ses actions à l'occasion de ses déplacements. Franchir les frontières de son pays permet à Bénédite, comme à ses collègues de l'époque d'instaurer et d'alimenter une double diffusion de l'Art ; dans le cas de Bénédite, l'art étranger en France et l'art français à l'étranger. Il met en contact les artistes français avec les collectionneurs étrangers comme c'est le cas, entre autres, pour l'artiste Edmond Aman-Jean, lequel réalisera un décor pour le palais d'un collectionneur japonais.

Servir une politique d'acquisitions globale et dynamique

Si les voyages sont fondamentaux pour le développement du musée du Luxembourg, les liens amicaux établis avec les artistes français vivants le sont également pour la politique d'acquisitions de Bénédite. Ce dernier les encourage et les soutient à travers l'organisation d'expositions, la rédaction d'articles et de catalogues (ou préfaces de catalogues) tandis que, en contrepartie, la collection du musée du Luxembourg s'enrichit au fil des années. Alors que l'amitié avec le peintre Charles Cottet, née à l'occasion de la première manifestation de la Société des peintres orientalistes français en 1893, donne lieu à une abondante correspondance qui souligne leur goût commun pour l'Orient, les œuvres de Cottet entrent régulièrement au Luxembourg jusqu'à sa mort... ainsi que dans la collection particulière de Bénédite (sept dessins, un album de seize croquis, treize estampes, une peinture orientaliste). De l'artiste Aman-Jean, cité précédemment, le Luxembourg achète entre 1892 et 1920 trois de ses peintures et reçoit de Jules Maciet, son cousin, un important legs comprenant des œuvres de l'artiste et de Cottet. Pour Fantin-Latour, Bénédite organise une exposition au musée en 1899 et l'encourage à faire des dons. Le musée possèdera de lui sept peintures et deux esquisses. De plus, l'épouse du peintre, à la mort de son mari en 1905, fera des dons significatifs au musée tandis que certaines estampes, signées par l'artiste, entreront dans la collection particulière de Bénédite. Ce dernier, en retour, lui consacre plusieurs articles, essais, préfaces de catalogues et, en 1906, une exposition commémorative. Enfin, l'amitié avec Auguste Rodin permet d'apporter quarante-deux œuvres au musée, dont trente-neuf achetées par l'État pour lesquelles Bénédite consacre, en 1905, une exposition. Rodin le nommera plus tard, en 1919, exécutant testamentaire de son œuvre pour la création du musée Rodin, avec des instructions pour l'organisation et l'achèvement des travaux, et le désignera comme conservateur de l'institution.

S'agissant d'acquisitions, Bénédite ne bénéficie cependant pas d'une totale liberté car, à cette époque, les acquisitions doivent être examinées et approuvées par l'Administration des Beaux-Arts. Ainsi, l'État impose souvent des achats d'œuvres aux Salons et le conservateur possède seulement un pouvoir de proposition et

une liberté relative dans la validation des donations qu'il négocie et qu'il soumet à l'accord du ministère. Souvent donc, Bénédite est tenu d'exposer des œuvres achetées par l'État, montrant la vision officielle de l'art contemporain français. Toutefois, il bénéficie, en parallèle, de nombreuses donations grâce à son réseau de contacts avec les musées européens et extra-européens. Il arrivera donc à étendre le panorama de l'art contemporain non seulement français, mais aussi étranger. À ce propos, deux exemples fondamentaux de dons que Bénédite reçoit dans les années 1910 conduisent à l'ouverture de la salle des peintures anglaises en 1915 : ceux de Sir Edmund Davis (1912), déjà cité, et de Frank Brangwyn (1915). En effet, les acquisitions aux Salons, les donations et les legs constituent à l'époque les seuls moyens pour les conservateurs d'enrichir leurs collections et Bénédite se montre habile à les utiliser en faveur de ses projets, jouant à plusieurs reprises un rôle de véritable médiateur entre l'État et les artistes ou leurs familles. Dans un premier temps, dans le cas des acquisitions par l'État, le conservateur propose seulement à l'Administration les œuvres qui l'intéressent et dont il sait que la commission les approuvera, ce qui permet de surmonter l'obstacle des procédures longues dirigées par plusieurs représentants du Conseil des musées nationaux et du Comité consultatif aux avis souvent contrastés. Bénédite sera critiqué plus tard pour ces compromis qui, en revanche, lui permettent de gagner une certaine autonomie d'action. Dès 1892, au début de sa carrière de directeur de musée, il est déjà autorisé par le Ministre à assister aux réunions de la Commission des Travaux d'art pour les achats aux Salons des Champs Élysées et de Champs de Mars, en tant que voix délibérative. Il obtient le permis d'établir une liste d'œuvres qu'il veut acheter et, dont l'Administration, selon la volonté du Ministre, doit tenir compte. Bénédite est, de son côté, sollicité par l'Administration à se rendre aux Salons et aux expositions dans les galeries afin de donner son avis sur les œuvres. Il agit donc en qualité de consultant lors des achats avant que le choix ne soit soumis à la Commission. Finalement, le 9 février 1905, il est nommé membre de la Commission Travaux d'art.

Étant donné les conditions financières particulièrement difficiles du musée du Luxembourg, Bénédite décide également d'axer sa politique d'acquisition d'œuvres de l'École française aux Salons selon deux critères : les achats doivent porter sur des œuvres d'artistes importants entrés récemment dans les collections du musée ; ils doivent être majeurs et significatifs de l'œuvre de l'artiste en question. Il se concentre essentiellement sur trois genres : le portrait, la nature morte et le paysage. Agissant parfois officieusement, il arrive que des œuvres ne passent pas devant le Comité (certaines n'apparaissant même pas sur les inventaires), et que la provenance du budget alloué soit inconnue. D'autres part, pour obtenir des crédits spéciaux, il contacte les artistes qui l'intéressent et négocie le prix des œuvres à l'avance, arrivant dans la plupart des cas à le faire baisser. Au niveau international, il profite de ses relations établies pour acquérir et accélérer aussi l'entrée d'œuvres étrangères au Luxembourg entre 1892 et 1900 : c'est ainsi qu'après de longues négociations, le *Portrait de la mère de l'artiste* de James Abbott McNeill Whistler est acquis par le musée, tout comme *La Femme en jaune* d'Alfred Stevens, en 1894, et des œuvres de peintres belges

telles que *La vieille Servante* de Léon Frédéric et la *Nature morte au Canard* d'Alfred Verhaeren.

L'Exposition universelle de 1900 constitue une autre occasion que Léonce Bénédite saisit pour mettre en place les projets d'achats du musée du Luxembourg, par l'intermédiaire de l'homme politique Georges Leygues. C'est à la suite d'une lettre faisant part du regret de constater l'absence de crédits de la part de l'État envers l'achat d'œuvres d'art étrangères que le ministre, sur ordonnance, envoie à Bénédite une somme prélevée sur les crédits pour les achats aux Salons. Mais, cette fois, le directeur du Luxembourg procède aux acquisitions selon un autre critère : il achète les œuvres des écoles qui montrent une veine nouvelle pour le naturalisme et le réalisme, notamment celles des pays du nord. Il se concentre encore sur trois genres : le paysage, la scène de genre et le portrait. Il achète également des œuvres d'artistes russes et donne une grande place à la peinture américaine. En 1909, grâce à Fradeletto, dix-sept tableaux italiens entrent au musée du Luxembourg. En effet, du fait de sa participation à la Biennale de Venise au sein du Comité en 1906, Bénédite sollicite des crédits au Comité et l'informe de la volonté de certains peintres italiens de donner au musée une série de peintures en échange de sept mille francs (face à une valeur d'origine d'environ trente-neuf mille francs). Le Comité donne son accord, la série est acquise et sera accompagnée l'année suivante de l'entrée de treize toiles supplémentaires, figurant à la Biennale, pour la somme de quatre mille francs, au lieu des trente-huit mille d'origine, grâce à l'aide de Fradeletto. Les choix de Bénédite pour ces acquisitions permettent de retrouver au musée une vision représentative de la peinture italienne contemporaine : le symbolisme avec Pellizza da Volpedo et Vittore Grubicy de Dragon, le naturalisme avec Luigi Nono. Enfin, le Conseil accorde à Bénédite un crédit spécial pour acquérir deux autres toiles, celles des peintres Italo Brass et Mita-Zanetti. Et c'est en l'espace de deux ans seulement que, grâce à son réseau, Bénédite enrichit l'école étrangère du Luxembourg de dix-sept peintures italiennes.

Cette politique d'acquisition finalement permet à Bénédite de constituer rapidement pour les collections du musée un panorama relativement large des écoles artistiques étrangères, aussi bien européennes qu'américaines.

Parmi cette politique d'acquisitions s'ajoutent également les dons et legs constituant un autre moyen, non négligeable, d'enrichir et de compléter les collections du musée au XX^e siècle. Ces dons et legs sont d'origines multiples (particuliers, mécènes, comités, artistes et familles d'artistes décédés). Selon la procédure d'acceptation, Bénédite est tenu de présenter les dons qui lui sont offerts et d'opérer un premier choix. De manière générale, les dons sont pour la plupart acceptés mais Bénédite, contrairement aux règles en vigueur, a souvent tendance à seulement présenter ceux qu'il veut faire entrer au musée et, pour les dons qu'il ne tient pas à acquérir, il les présente en invoquant habilement la règle relative au nombre maximal d'œuvres par artiste (pas plus de trois), afin que l'Administration n'ait d'autres choix que de le refuser. C'est dans ce sens que Bénédite sera constamment confronté à des situations difficiles et aux critiques

de ses contemporains. Le legs Caillebotte en 1894 en est un exemple singulier. Bénédite, voyant dans ce legs une occasion exceptionnelle de compléter les collections du musée, parvient à trouver un accord entre la famille de l'artiste et l'État : l'État obtient de prélever un certain nombre d'œuvres de l'artiste tout en s'engageant à l'exposer tandis que le reste du legs demeure chez les héritiers. L'accord est ainsi signé en janvier 1895 et une annexe est construite pour accueillir le legs. Par cet arrangement, Bénédite réussit à faire bénéficier le musée du Luxembourg d'œuvres d'artistes qui lui étaient indispensables, autrement dit les impressionnistes (Manet, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Cézanne et Degas). Ensuite, plusieurs autres dons et legs suivront de la part d'artistes français, anglais, belges et américains (Puvis de Chavannes, Burnes-Jones, Watts, Van Biesbroeck, Mary Cassat) et de celle de mécènes, particuliers et amateurs d'art comme Charles Hayem. C'est au regard de ces nombreuses négociations, choix et décisions avisés que Bénédite parvient à la réalisation de son principal objectif pour le musée du Luxembourg : l'enrichissement accru de ses collections, aussi varié soit-il, avec notamment des œuvres d'artistes contemporains tels que les impressionnistes, parfois à l'encontre d'une opinion publique scandalisée.

Une présentation des collections harmonieuse pour un meilleur enseignement

Parallèlement à la mise en place d'une politique d'acquisition, Bénédite décide de réaliser une nouvelle présentation des collections au Luxembourg afin de refléter sa conception de l'art mettant en avant la variété des collections selon une vision unitaire : il présente différentes formes d'art réunies ensemble, dans le but de transmettre une vision de l'art contemporain qui ne soit pas réduite aux seuls chefs d'œuvres et aux arts majeurs, mais plutôt axée sur l'ensemble des productions contemporaines. La présentation des collections est également caractérisée par le fait de remaniements réguliers, chaque année, afin d'exposer les nouvelles acquisitions. Lors de la réouverture du musée en 1892, une première étape pour Bénédite est de présenter de manière plus harmonieuse et plus aérée la galerie consacrée à la statuaire. Pour cela, il reprend le principe de l'espace central défini par une œuvre monumentale, aux matériaux différents de celles qui l'entourent, afin de créer un contraste dans la présentation des sculptures par rapport à celle des peintures. Cette nouvelle présentation voit donc les sculptures être disposées en demi-cercle (les bronzes étant disposés au centre), les objets d'arts placés dans des vitrines, les peintures de l'école française réparties dans le salon carré et six autres salles, dont l'une est consacrée aux peintures étrangères. Ce nouvel aménagement fera l'objet de plusieurs articles de presse qui en souligneront l'importance.

Léonce Bénédite enrichit les salles et les décore avec des plantes vertes et des tentures de velours rouges pour donner aux collections une ambiance agréable et à fortiori, offrir de bonnes conditions de visite au public. En effet, pour le directeur du Luxembourg, le musée est avant tout un lieu d'enseignement et c'est dans cette optique qu'il conçoit des aménagements, dans le souci d'offrir

un meilleur cadre de visite. Il tient à présenter les collections de la manière la plus pédagogique possible, même s'il est souvent contraint par les espaces. Pour remédier à cette contrainte, il cherche à élaborer des solutions audacieuses, disposant par exemple les toiles sur des chevalets recouverts de velours rouges, qu'il place ensuite aux coins des salles. La vision par Bénédite du musée comme lieu d'enseignement, à travers les œuvres les plus significatives, conduit le conservateur du musée à la mission d'informer et d'expliquer au public ainsi qu'aux générations futures les mouvements et manifestations artistiques contemporaines de l'époque. D'où, pour Bénédite, la nécessité d'atteindre deux objectifs fondamentaux et prioritaires : classer et compléter les collections. Si le second objectif est réalisé à travers la politique d'acquisitions, le premier relève de la conception muséographique de l'institution et de la rédaction de catalogues, qu'il envisage de manière novatrice par rapport aux précédents livrets des Salons. Bénédite soutient que les arts doivent être illustrés et expliqués par une étude critique des artistes et de leurs œuvres à un public qui souhaite être renseigné de la manière la plus complète possible et en toute objectivité. Ainsi, en 1896, un nouveau catalogue raisonné et illustré du musée est publié : il est organisé par ordre alphabétique, chaque artiste présent dans le musée est mentionné et, selon son importance, une brève notice est ajoutée contenant les informations principales telles que son lieu de naissance, sa formation (le maître dont il était élève) et ses distinctions les plus importantes. Les œuvres sont accompagnées d'une description du sujet, des dimensions, de l'année d'entrée au musée et également d'une bibliographie et d'illustrations. Les écoles étrangères sont présentées à part, par pays ; auxquelles s'ajoute aussi une liste d'œuvres qui ne sont plus exposées par suite de remaniements pour que le visiteur en soit informé.

Néanmoins, tout au long de sa carrière au musée du Luxembourg, Bénédite se voit confronté au problème du manque d'espaces d'exposition. Ce problème le conduit à réfléchir à des solutions d'aménagements des collections et de disposition d'œuvres dans un espace donné. Bénédite insistera de manière récurrente devant le Comité et l'Administration sur ce sujet et les conséquences qui en découlent. En effet, il juge la superficie du musée insuffisante pour donner au public une vision complète des arts contemporains. Etant donné qu'il ne peut pas accueillir les achats de l'État aux Salons, il propose de répartir les acquisitions en trois catégories : les œuvres rentrant au musée sans conditions, les œuvres acceptées sous condition d'échange et les œuvres attribuées aux musées nationaux et mises à la disposition du musée du Luxembourg pour y être placées ; ces dernières étant acceptées sous réserve qu'elles puissent être déposées provisoirement dans les résidences de l'État. Cette proposition est adoptée et s'accompagne d'une autre solution provisoire instiguée par Bénédite, visant la rotation des collections. En outre, à l'occasion du legs Caillebotte, Bénédite demande à que le musée soit agrandi. En 1897, une annexe est ainsi bâtie pour exposer les œuvres du legs en parallèle de la Galerie de sculptures, et comporte trois salles : la première pour le legs, la seconde pour les sculptures et la troisième pour les peintures des écoles étrangères.

En 1900, Bénédite écrit une note au Ministre de l'Instruction publique sur la nécessité de reconstruire le musée national du Luxembourg. Il explique que ce manque d'espace le contraint à exposer les acquisitions seulement lors d'expositions temporaires, solution provisoire jugée insuffisante. Pour justifier sa demande et attirer davantage l'attention, il ajoute à sa note un bilan sur le nombre d'œuvres acquises par le musée depuis 1892 et compare son institution aux autres musées européens qu'il a visités à Berlin, Munich, Dresde, Hambourg, etc., autrement dit des villes développant leurs musées dans des établissements construits en fonction des collections. Des pays tels que la Grande Bretagne et la Belgique constituent d'excellents exemples dont l'État français devrait s'inspirer : Sir Henry Tate, à Londres a fait construire un musée d'art moderne contenant dix salles conçues en prévision des futures acquisitions, tandis que Bruxelles voit la construction d'un musée consacré à l'art contemporain. Il est d'ailleurs intéressant de constater qu'à l'époque de Bénédite, l'ouverture vers la scène artistique internationale et les nombreuses relations établies entre les personnalités influentes des musées et galeries, deviennent un moyen pour nombre de conservateurs de justifier, face aux différentes commissions, leurs choix et leurs actions en matière d'enrichissement des collections et de développement de leurs propres institutions.

De son côté, Léonce Bénédite continue ses efforts. Il s'appuie sur la presse et écrit de nombreux articles, parmi lesquels figure « La reconstruction du musée du Luxembourg » dans la revue *Musées et Monuments de France*. Il cherche à saisir toutes les occasions qui lui sembleraient favorables à la réalisation de son projet d'agrandissement du musée, comme celle qui se présente en 1907 en lien avec le séminaire de Saint-Sulpice, mais qui n'aboutira pas.

Vers 1919, simultanément à l'ouverture du musée Rodin pour lequel il devient conservateur, Bénédite conçoit trois projets d'extension et de fusion de ce musée accueilli dans l'hôtel Biron avec le Luxembourg et en commande les plans à l'architecte Girault¹. Ces projets reflètent la conception du musée moderne selon Bénédite. Tout d'abord, pour que le musée gagne en autonomie, il a besoin de ressources financières, Bénédite pense donc aux aspects commerciaux et d'accueil à travers la conception d'espaces de restauration pour les visiteurs ainsi que celle d'un vestiaire et de salles de vente de photographies d'œuvres. Le musée constitue par ailleurs un lieu de travail et d'études, nécessitant des espaces consacrés à l'administration, aux ateliers de restauration et aux conférences, qui seraient séparés des lieux spécifiquement dédiés au public par des terrasses ou cours de service. En ce qui concerne l'exposition des collections, Bénédite conçoit une répartition équilibrée entre les espaces consacrés à l'œuvre de Rodin, aux écoles françaises et étrangères. Il privilégie, dans ce cas, l'éclairage zénithal pour pouvoir utiliser au mieux les élévations des murs en vue de la présentation des œuvres. La totalité du bâtiment, façade comprise, serait ornée selon le goût des XVII^e-XVIII^e siècles d'un décor plus sobre en bas-reliefs, afin de conférer à l'ensemble un style uniforme. Malgré ses idées novatrices, ces projets ne seront

1. Ces plans sont conservés aujourd'hui aux archives nationales.

pas réalisés, et Bénédite n'arrivera seulement qu'en 1922 à ouvrir une annexe pour les collections étrangères au musée du Jeu de Paume.

L'entreprise du musée Rodin

Parmi les nombreuses relations que Bénédite entretient tout au long de sa carrière auprès de professionnels, confrères et artistes, sa longue amitié avec Auguste Rodin l'amène à suivre l'artiste lors de ses expositions à l'étranger et à lui consacrer une exposition au musée du Luxembourg en 1905. Bien que Rodin bénéficie déjà d'une grande renommée dans les pays étrangers, l'évènement parisien est tout à fait extraordinaire puisqu'il s'agit de la première exposition temporaire organisée par un musée national français et dédiée entièrement au sculpteur. En 1908, Rodin négocie l'achat de l'hôtel Biron avec l'État pour y réaliser son musée en échange de sa collection et, en 1913, Bénédite figure dans le projet du contrat désignant les membres de la commission chargée de l'inventaire des œuvres du sculpteur et de leur état descriptif. À une époque où la création d'un musée nécessitait des raisons valables et un appui solide au sein de l'Administration pour être approuvée, plus particulièrement dans le cas d'une institution consacrée à un artiste vivant, Bénédite n'hésite pas à faire appel à son important réseau de connaissances. Il présente le ministre des finances à Rodin, Etienne Clémentel, qui apportera un soutien fondamental au projet du musée en le défendant auprès du gouvernement jusqu'à obtenir gain de cause. En contrepartie du soutien de Clémentel, Bénédite, qui s'investit pleinement dans la création du musée, organise une visite de l'hôtel Biron pour la Commission sénatoriale chargée d'examiner le projet de loi sur la donation Rodin (acte de création du musée) et encourage les visites de la collection de l'artiste. Par ces actions, il cherche à sensibiliser autant que possible le public dont l'opinion peut constituer un appui important sur la réalisation du musée. Le 13 décembre 1916, Rodin nomme Bénédite mandataire de la seconde donation de la collection à l'Etat, lui laissant la charge de son patrimoine artistique. Le rôle de Bénédite est alors précisé dans une annexe du rapport du Sénat n° 387 du 13 septembre 1916 : en tant que détenteur du pouvoir administratif, il assume la responsabilité de la gestion et de l'administration du patrimoine artistique de Rodin, et est tenu responsable de la surveillance et de la reproduction de ses œuvres¹ ainsi que de leur conservation. Il détient également un pouvoir judiciaire qui prévoit d'engager des poursuites pénales en cas de non-exécution. En outre, il est aussi désigné conservateur du musée par Rodin et se voit chargé du projet pour l'obtention de la personnalité civile donnant au musée une autonomie financière. Cette dernière lui sera accordée par la loi du 28 juin 1918 et un conseil d'administration sera alors créé, auquel Bénédite prendra part jusqu'à sa mort. C'est un an plus tard que le décret définissant le statut du musée Rodin est accordé, désignant les trois exécuteurs testamentaires de l'artiste en les personnes de Bénédite, Clémentel et Joanny Peytel.

1. À noter que la reproduction de son œuvre servira à générer une source propre de financement pour le musée, et cela à la demande de l'artiste.

Dans un rapport adressé à Albert Dalimier, sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, le 10 février 1917, Bénédite rend compte du programme du musée élaboré avec Rodin : à Paris, l'hôtel Biron abritera les marbres et les bronzes et, l'ancienne chapelle, toutes les œuvres monumentales du maître (originales ou reproductions). A Meudon, où se trouve la maison de l'artiste, sera conservé tout ce qui peut évoquer son existence : les œuvres qui ont été sources d'inspiration pour Rodin ainsi que ses études, ses préparations, ses recherches pour chacune de ses principales œuvres. Ce lieu figure ainsi comme un musée de l'histoire de la formation de sa pensée artistique ainsi que sa sépulture. Une lettre du Sous-secrétaire des Beaux-Arts datant du 19 mars 1917 à Bénédite témoigne cette fois-ci de l'organisation muséographique du musée : au centre de chaque salle est placée une œuvre majeure, donnant le nom à la pièce. Autour, des groupes d'œuvres trouvent plus ou moins écho à l'œuvre centrale, et des dessins sont accrochés les uns à côté des autres selon un principe de symétrie. Bénédite reprend donc à nouveau le principe de l'œuvre centrale appliqué aux salles du musée du Luxembourg. Il apporte par ailleurs un soin particulier au choix des couleurs des salles, dans les tons pastel (gris, céladon, ocre pâle, rose, jaune, blanc). Des vitrines présentent la collection personnelle de Rodin (antiquités égyptiennes, grecques, romaines). Bénédite garde en tête deux objectifs pour ce musée : créer une harmonie entre le cadre architectural de l'hôtel Biron et les œuvres de Rodin, et constituer, à Meudon, un « musée-demeure » qui rappellerait la vie du sculpteur, ses inspirations et l'évolution de son travail artistique.

Parallèlement à ce programme muséographique, une fois ses fonctions prises, Léonce Bénédite procède à la surveillance et à la préservation des collections, tant à Meudon qu'à l'hôtel Biron, ainsi qu'à la révision des inventaires. Il prépare avec Rodin, Peytel et Clémentel un projet d'extension et de modification de la donation de l'artiste à travers deux décisions, l'une prévoyant l'institution des droits d'auteur sur les reproductions graphiques, l'autre, l'annexe de Meudon¹. Il s'occupe ensuite de la question du tirage et de la répartition des marbres, bronzes et modèles, de l'érection intégrale de la *Porte de l'Enfer*, chef d'œuvre incontournable de Rodin, et de la création de doubles pour des expositions à l'étranger. Il s'attèle, de manière concomitante, à la rédaction de tous les inventaires et catalogues de sculptures et peintures. Enfin, les dessins sont tous timbrés et classés.

Pour procéder à une meilleure administration de l'institution, Bénédite met en œuvre le transport des documents administratifs et de toute la correspondance du maître (personnelle et sur le musée) à l'hôtel Biron, siège administratif des deux établissements qui constituent le musée. Il s'occupe également des comptes bancaires pour le musée, dont l'un est approvisionné grâce aux revenus des droits d'auteur de l'artiste. Le conservateur apporte aussi diverses améliorations au sein du bâtiment de l'hôtel Biron en rapport avec les besoins des collections et des services indispensables au musée. Il fait installer le chauffage central et,

1. En effet, Bénédite s'aperçoit d'ores-et-déjà que l'espace d'exposition de l'hôtel Biron ne suffira pas à la présentation de tous les travaux du maître et de sa collection personnelle.

plus tard, il demandera également l'installation d'une ligne téléphonique pour la communication entre l'hôtel Biron et l'établissement à Meudon, celle de la lumière électrique et de postes d'incendie.

Une muséologie moderne et commerciale

Une autre étape importante dans le processus concerne la gestion artistique des collections du musée. Par sa formation en droit, Bénédite recherche et examine tous les contrats de Rodin avec des éditeurs et leurs conditions, s'occupant à lutter contre toutes les falsifications et contrefaçons. Il arrête momentanément tout ce qui concerne les propositions d'édition littéraire, étudie les affaires litigieuses et les soumet au Conseil juridique de l'Administration des Beaux-Arts. Il procède au règlement des dettes et à la rentrée des créances, tout en supervisant l'avancée des travaux en cours. Concernant les ventes, il applique des dispositions restrictives, particulièrement à travers l'augmentation considérable du prix des œuvres. A la mort de Rodin, Bénédite poursuit les travaux imposés par les obligations du mandat et, en qualité d'exécuteur testamentaire, s'occupe de la liquidation de la succession Rodin, de l'accomplissement des travaux destinés au musée, ainsi que des inventaires et catalogues.

Dès sa prise de fonctions, Bénédite rend compte au Conseil d'administration de la situation matérielle et financière du musée, qui s'annonce, dès le départ, confortable. Très tôt, il fait également part au Conseil de la nécessité d'un agent commercial pour la gestion du service de vente des catalogues, cartes postales, reproductions, etc., lequel contribuera, par la suite, largement au revenu annuel du musée. Concernant la vente d'œuvres, sujet délicat au sein du Conseil, Bénédite, dans la séance du 11 juillet 1919, s'appuie sur sa connaissance des institutions étrangères en exposant l'exemple de grands musées tels que la National Gallery de Londres ou le Metropolitan Museum de New York. Ces institutions, par l'action de leurs « traveller's agents », ne rencontrent aucun problème à commercer si cela reste dans l'intérêt de leurs collections et leur apporte des avantages. Bénédite, quant à lui, pour promouvoir le musée Rodin, n'hésite pas à aller aux États-Unis dans les années 1920 et à organiser nombre d'expositions et conférences sur l'artiste. C'est grâce à ces voyages que le succès de Rodin augmente de manière considérable à cette époque, jusqu'à générer une concurrence entre les plus importantes institutions muséales étrangères pour l'achat des œuvres de l'artiste. Le Metropolitan Museum of Art de New York, le musée de Cleveland, les musées de Chicago, Boston et Pittsburgh achèteront tous des œuvres du sculpteur et constitueront une source financière non négligeable pour le musée. Les liens avec les collectionneurs joueront également un rôle fondamental. Kojiro Matsukata, par exemple, achètera nombre d'œuvres de Rodin pour la création d'un musée au Japon. Ce réseau établi par Bénédite à l'étranger, notamment aux États-Unis avec des personnalités du monde muséal, des particuliers et mécènes se révélera financièrement plus que bénéfique pour le musée Rodin, et permettra à long terme de nombreux travaux et aménagements.

Souvent critiqué au cours du XX^e siècle, notamment pour sa réticence à s'opposer aux décisions de l'Administration des Beaux-Arts, Léonce Bénédite se caractérise néanmoins comme une figure charismatique de la fin du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle. Grâce à une grande ouverture d'esprit, il se démarque des hiérarchies traditionnelles imposées par l'Art officiel et propose à ses contemporains une vision multiple de l'art, sous toutes ses formes et ses manifestations. Il s'inscrit au-delà des barrières intellectuelles de son époque et porte un intérêt à la sphère des artistes vivants soucieux de s'affirmer, qu'il encouragera et soutiendra durant toute sa vie. C'est à l'art contemporain, français et étranger, qu'il s'attachera à consacrer un musée entier : le musée du Luxembourg. Conscient de la nécessité de changements et de renouvellements à l'égard des musées français encore trop ancrés dans des traditions obsolètes, Bénédite affirme, dès le début de sa carrière sa volonté de considérer le musée comme une institution faisant partie d'une dimension réellement internationale. Cela le pousse assez tôt à franchir les frontières de son pays pour voyager et rencontrer nombre de personnalités influentes du domaine muséal contemporain. C'est notamment celles-ci qui lui permettront d'enrichir sa formation professionnelle à travers l'étude et l'observation de leurs institutions et leur fonctionnement, et qui l'accompagneront et le soutiendront dans ses projets. A travers des échanges relationnels réciproques, Bénédite contribue ainsi au rayonnement des musées à l'international, à un moment où l'art n'est plus seulement l'affaire d'académiciens mais, de plus en plus celle de la société dans son ensemble. Et c'est également à cette société que Bénédite cherche à s'adresser à travers ses projets de muséographie et d'aménagement des espaces. En tenant compte à la fois des collections et des visiteurs, sa conception novatrice des catalogues tend à refléter la nécessité dans l'Art de combiner un esprit critique et la fonction pédagogique au musée. L'aménagement des espaces doit, selon Bénédite, correspondre à l'idée du musée non seulement comme lieu d'exposition et d'enseignement mais aussi comme structure exigeant des espaces annexes nécessaires à l'étude des collections et son fonctionnement interne. La recherche constante de ressources financières, avec l'idée entre autres de la création de points de vente à l'intérieur du musée ou encore celle de la vente d'œuvres pour lesquelles il sera largement critiqué, caractérisera l'activité professionnelle de Bénédite, constamment soucieux de rendre le musée davantage autonome et indépendant. Directeur attentif et avisé, Bénédite arrive, grâce à son réseau de connaissances et à la prudence de ses décisions, à avoir une certaine influence au sein de l'Administration des Beaux-Arts, cette dernière constituant bien souvent un obstacle pour les conservateurs de son temps dans l'entreprise de leurs projets. Il meurt à Paris, le 12 mai 1925.

Publications dans le domaine des musées et de la muséologie

Ouvrages

BÉNÉDITE Léonce, *Le Musée du Luxembourg*. Paris, L. Baschet, 1894.

BÉNÉDITE Léonce, « Rapport adressé à M. le Ministre de l'Instruction publique, des beaux-arts et des cultes, sur l'organisation et le fonctionnement des commissions de «trustees» dans les musées de la Grande-Bretagne »,. Paris, Impr. nationale, 1895.

BÉNÉDITE Léonce, *Les chefs d'œuvres du Musée du Luxembourg*. 50 Planches en couleurs, 45 en double-ton. Paris : Lapina, imprimeur-éditeur, 1912.

BÉNÉDITE Léonce, *Musée Rodin : catalogue sommaire des œuvres d'Auguste Rodin et autres œuvres d'art de la donation Rodin exposées à l'Hôtel Biron*. Paris, Frazier-Soye, 1919.

Articles

BÉNÉDITE Léonce, *Le Bulletin des Musées*, Paris, 1890-1893.

BÉNÉDITE Léonce, « Le Musée des artistes contemporains », in *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, mai, pp. 401-415.

BÉNÉDITE Léonce, « La Collection Caillebotte au musée du Luxembourg », in *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1897, pp. 249-258.

BÉNÉDITE Léonce, « L'Art et la couleur. Les Maitres Contemporains. Soixante-douze planches en couleur accompagnées de notices inédites. Préface de M. Léonce Bénédite ». Paris, H. Laurens éditeur, 1904.

BÉNÉDITE Léonce, « Une exposition d'œuvres d'Auguste Rodin au musée du Luxembourg, 1905 », in *Art et Décoration*, janvier-juin 1905, pp. 48-51.

BÉNÉDITE Léonce, « La Reconstruction du musée du Luxembourg », in *Musées et monuments de France*, 1907, n° 2, pp. 19-20.

BÉNÉDITE Léonce, « La Reconstruction du musée du Luxembourg », in *Musées et monuments de France*, 1907, n° 3, pp. 39-41.

BÉNÉDITE Léonce, « L'école américaine au musée du Luxembourg », in *Revue de l'art ancien et moderne*, juillet 1914, pp. 193-210.

Archives

- Archives des musées nationaux
Série O 30 275 : Léonce Bénédite, dossier personnel.

- Archives nationales
Ancienne série L : musée du Luxembourg et Musée national d'art moderne, 1799-1965 ; maintenant sous le n° de versement 20144785/1-43.

Archives musée du Luxembourg, ancienne série 2HH, maintenant sous le n° de versement 20144707.
- Bibliothèque centrale des Musées nationaux, Paris
Ms 375 : Fonds Léonce Bénédite (1856-1925) historien d'art, conservateur du musée du Luxembourg, du musée Rodin
- Musée Rodin, Paris
BEN. SSI. B (2) Léonce BENEDITE (Pétition Sénat pour la Donation).
BEN. SSI. B (3) Léonce BENEDITE (gestion du musée Rodin, 1916-17 et sans date).
BEN.SSI.B (4) Léonce BENEDITE (Correspondance X...à Bénédite).
SERIE C, Fonctionnement administratif et financier.
SERIE 1A, Budget.
SERIE A4, Actes du Conseil d'Administration.

Bibliographie critique sélective

Ouvrages

- BASTOEN Julien, « La transtextualité à l'œuvre dans le domaine muséal : destins croisés du musée du Luxembourg, de la Tate Gallery et du museo de arte moderno dans les années 1890 », in Anne-Solène Rolland et Hanna Murauskaya (dir), *Musées de la nation : créations, transpositions, renouveaux. Europe, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Harmattan, 2009, pp. 183-203.
- LE HEN Véronique, Stalloni Olivier, *Léonce Bénédite (1859-1925) : conservateur du musée national du Luxembourg et du musée Rodin*, Mémoire d'étude : Paris, École du Louvre : Roland Schaer, dir, 1993.
- TORDJMAN BELZ Emmanuelle, *Léonce Bénédite et le musée du Luxembourg*, Mémoire d'étude. Paris, École du Louvre, Chantal Georgel (dir.), 2004.

Articles

- ALARY Luc, « L'Art vivant avant l'art moderne. Le musée du Luxembourg, premier essai de muséographie pour l'«art vivant» en France », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 42-2, avril-juin 1995, pp. 219-239.
- ARNOUX Mathilde, « Que montrer de son voisin ? La correspondance entre les conservateurs Alfred Lichtwark et Léonce Bénédite, une coopération intellectuelle franco-allemande au tournant du siècle » in, *Revue de l'art*, n° 153, 2006-3, pp. 57-68.

- DEZARROIS André, « Notre tribune. Léonce Bénédite », in *Le Bulletin de l'art ancien et moderne* (annexe de la *Revue de l'art ancien et moderne*), n° 719, juin 1925, pp. 177-180.
- LACAMBRE Geneviève, « 1893 : les écoles étrangères en France. La politique nouvelle du musée du Luxembourg », in *Quarante-huit/Quatorze*, n° 6, 1994, pp. 67-74.
- LACAMBRE Geneviève, « La Constitution des collections nationales d'art moderne : le musée du Luxembourg », in *Colloque du Bicentenaire de l'Arrêté consulaire dit Arrêté Chaptal : actes du colloque, Paris, 4 et 5 décembre*. Paris : DMF, 2001, pp. 91-113.
- LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, « Le musée Rodin 1916-1940 : un lieu de référence », in *Revue de l'Art*, n° 162, 2008, pp. 11-19.
- PINGEOT Anne, « Rodin au musée du Luxembourg », in *Quarante-huit/Quatorze*, n° 11, 2000, pp. 64-72.
- WIESINGER Véronique, « La Politique d'acquisition de l'État français sous la Troisième République en matière d'art étranger contemporain : l'exemple américain (1870-1940) », in *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1993, pp. 263-299.

Sitographie

ARNOUX Mathilde, « Léonce Bénédite », notice, mis à jour le 8 février 2009, in *Institut national d'histoire de l'art. Dictionnaire critique des historiens de l'art*,

[<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/benedite-leonce.html>], consulté le 06/02/2018.

Paul Rivet

1876 (Wasigny) - 1958 (Paris)

Marion Bertin

Plusieurs auteurs se sont penchés sur les actions effectuées par Paul Rivet. Sa personnalité ainsi que ses intérêts multiples ont été successivement valorisés. Dans sa thèse, Pascal Mauffrey¹ a présenté la formation de médecin de Paul Rivet. Quant à Jean Jamin et Christine Laurière², ils se sont tout particulièrement intéressés à son rôle dans les domaines scientifiques et politiques, très liés. A la mort de Paul Rivet, le 21 mars 1958, les articles nécrologiques regrettaient avant tout « l'une des personnalités les plus marquantes des milieux scientifiques et politiques français »³ et évoquaient un éminent savant, homme politique de gauche, fervent humaniste qui fut résistant lors de la seconde guerre mondiale et qui manifesta une conviction anti-raciste tout au long de sa vie. Par ailleurs, Paul Rivet est également connu comme le fondateur du musée de l'Homme, créé en 1938. Cependant la portée de son action n'est pas pleinement décrite, seul le *Cahier des Explorateurs* reconnaît que « tant par ses concepts que par ses créations, il fut un novateur »⁴, mais sans plus développer.

Quel fut l'impact de la pensée de Paul Rivet dans l'histoire des musées ? Notons d'abord que dans un ouvrage biographique, Christine Laurière ne consacre que soixante-neuf pages aux réalisations de Paul Rivet dans ce domaine. C'est bien peu au regard des six-cent-vingt-trois pages que compte cette biographie. Paul Rivet a pourtant longuement œuvré dans le milieu des musées parisiens, rénovant le musée d'ethnographie du Trocadéro, avant de fonder le musée de l'Homme. Anthropologue américaniste dont les théories sont aujourd'hui dépassées, il réforma et fit reconnaître la nécessité de l'étude de l'ethnologie en France. Il

1. MAUFFREY Pascal, *Paul Rivet. Médecin militaire, ethnologue, homme politique et patriote*, thèse de médecine, Université Claude-Bernard Lyon I, 1978.

2. JAMIN Jean, « Le savant et le politique : Paul Rivet », *Bulletins et mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, nouvelle série, tome 1, fascicule 3-4, pp. 277-294.

LAURIÈRE Christine, *Paul Rivet (1876-1958), le savant et le politique*, thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2006, 2 volumes. Sa thèse fut publiée deux ans plus tard : LAURIÈRE Christine, *Paul Rivet, le savant et le politique*, Paris, Publications scientifiques du muséum national d'histoire naturelle, 2008. Jean Jamin signe également un article dans le manuel de muséologie publié après la mort de Georges Henri Rivière qu'il intitule « Le musée d'ethnographie en 1930 : l'ethnologie comme science et comme politique », *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod, 1989, pp. 110-121.

3. Muséum national d'histoire naturelle (MNHN), fonds Paul Rivet, 2 AP 1 B 1d, France Soir, 25 mars 1958.

4. *Le Cahier des explorateurs*, nouvelle série, n°5, juillet 1958.

côtoya des personnalités de renom, notamment Marcel Mauss¹ et Georges Henri Rivière², avec lesquels il partageait les mêmes convictions.

Paul Rivet pensait aussi à la formation de nouveaux professionnels et participa à la création de l'Institut d'Ethnologie. Il a beaucoup écrit au cours de sa vie, sur le domaine de l'anthropologie, mais également au sujet de son ambition pour les musées d'ethnographie.

Précision biographique : un anthropologue américaniste

Afin de mieux comprendre la pensée de Paul Rivet dans les domaines des musées d'ethnographie, il est nécessaire de faire le point sur sa biographie. Né à Wasigny dans les Ardennes en 1876, il est issu d'une famille modeste. Diplômé en 1897 à la suite de sa formation en médecine, il commence alors une carrière de médecin militaire. En 1901, il est choisi pour participer à la mission géodésique lancée par l'Académie des Sciences en Equateur. Il y effectue, entre autres, des recherches naturalistes et envoie des échantillons au Muséum. C'est au cours de ce voyage, qui prend fin en juillet 1906, que Paul Rivet découvre sa vocation pour l'anthropologie. Il y réalise ses premières mesures anthropométriques, une méthode fondamentale pour définir les différentes races humaines, correspondant à l'anthropologie naturaliste du Muséum. De plus, il s'intéresse aussi à la linguistique et aux vocabulaires des langues locales ainsi qu'à l'archéologie préhispanique, alors peu connue des Européens. C'est donc « une étude complète autant que possible de la race indienne »³ que Paul Rivet entreprend lors de son séjour en Amérique latine.

Ses engagements multiples vont permettre la maturation de sa pensée pour les sciences de l'Homme. En 1912, avec l'aide de René Verneau⁴, il publie le résultat de ses recherches en Equateur : *L'Ethnographie ancienne de l'Equateur*. Fréquentant la Société des Américanistes à partir de 1904, il en devient membre officiel en 1907. Soutenu par Ernest-Théodore Hamy (1842-1908), alors tenant de la chaire d'anthropologie du Muséum, et américaniste lui aussi, il entre au sein de l'institution du Jardin des Plantes en tant que travailleur libre en 1906. A la mort de ce dernier, il prend le poste d'assistant à la chaire d'anthropologie

1. Marcel Mauss (1872-1950) peut être considéré comme le père de l'ethnologie moderne. Rompant avec la tradition naturaliste, il privilégia la description des sociétés de leur point de vue social, et non plus physique. De plus, il encouragea ses élèves à partir étudier les sociétés directement sur le terrain. À l'origine de l'Institut d'Ethnologie avec le philosophe Lucien Lévy-Bruhl et Paul Rivet, il y enseigna l'ethnographie descriptive.

2. Georges Henri Rivière (1897-1985), signant lui-même GHR, marqua le monde de la muséologie et de la muséographie française grâce à son talent et sa grande intuition. Sa collaboration avec Paul Rivet forma un duo « aussi surprenant que complémentaire » ; BLANCKAERT Claude (dir.), *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Muséum national d'histoire naturelle/Artlys, 2015, p. 205.

3. LAURIÈRE Christine, 2006, *op. cit.*, p. 117.

4. René Verneau (1852-1938), assistant de Ernest-Théodore Hamy à la chaire d'Anthropologie du muséum avant d'en devenir le titulaire en 1908.

occupée alors par René Verneau. Parallèlement, Paul Rivet est amené à reprendre son activité de médecin pendant la Première Guerre mondiale, lors de la Bataille de la Marne puis sur le front d'Orient de 1916 à 1918. Cette expérience le rend antimilitariste et développe en sa fibre humaniste.

En quelques années, Paul Rivet réussit à devenir « une figure incontournable du champ anthropologique français et du sous-champ américaniste »¹, et jouit d'une reconnaissance internationale dans ces deux domaines. Au début du XX^e siècle en France, l'approche presque exclusivement naturaliste pour l'étude de l'Homme est un vif débat et Paul Rivet va pouvoir œuvrer à sa redéfinition en imposant son approche personnelle. En 1925, sous l'impulsion de Lucien Lévy-Bruhl² et avec l'aide de Marcel Mauss, il fonde l'Institut d'Ethnologie pour pallier le retard de la France en matière d'enseignement des sciences de l'Homme. Avec Marcel Mauss, ils occupent le poste de directeurs généraux et Lucien Lévy-Bruhl celui de directeur. Sous tutelle du Ministère des Colonies, l'Institut est également rattaché à la Sorbonne et permet aux étudiants d'obtenir un diplôme en ethnologie. Avec ce terme d'« ethnologie », les trois fondateurs rompent avec la tradition anthropométrique de l'étude de l'Homme et se donnent pour mission de « connaître l'homme dans toutes ses manifestations, affirmer la solidarité des faits de culture et des faits de nature »³, voulant « fusionner deux traditions jusque-là séparées en France : d'un côté l'ethnographie et la linguistique, de l'autre « l'anthropologie au sens strict » c'est-à-dire l'anthropologie physique »⁴. Ayant chacun reçu une formation dans des disciplines différentes, les trois hommes appellent à leur décroisement pour une compréhension globale de l'humanité.

Quand René Verneau quitte la chaire du Muséum pour prendre sa retraite en 1928, Paul Rivet le remplace, après une élection reflétant le conflit épistémologique de l'époque⁵. En 1937, il en modifie l'intitulé qui devient « Chaire d'études des Hommes actuels et fossiles ». Paul Rivet ne rejette pas le paradigme racialisé encore en cours, mais fait de « l'humanité un tout indivisible, non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps »⁶, éliminant ainsi la hiérarchie entre les

1. LAURIÈRE Christine, 2006, *op. cit.*, p. 472.

2. Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939), agrégé de philosophie, il occupa la chaire de Philosophie moderne à la Sorbonne à partir de 1908. Ses études portent surtout sur l'âme et les religions dites « primitives », rompant avec l'idée d'un mode de raisonnement universel pour l'esprit humain. Son ouvrage *La mentalité primitive*, publié en 1922 est une référence sur le sujet.

3. LAURIÈRE Christine, 2006, *op. cit.*, p. 492.

4. DE L'ESTOILE, Benoît, *Le Goût des Autres. De l'exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion, 2010, pp. 159-160.

5. Voir le chapitre de la thèse de LAURIÈRE Christine « L'élection à la chaire d'anthropologie du muséum et le rattachement au musée d'ethnographie du musée d'ethnographie du Trocadéro (janvier-mars 1928) », 2006, *op. cit.*, pp. 501-513.

6. Paul Rivet en 1948 : BAHUCHET Serge, « L'Homme indigeste ? Mort et transfiguration du musée de l'Homme », dans GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques, KAEHR Roland, *Le Musée canibale*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 2002, p. 59.

rases. En devenant titulaire de la chaire des sciences de l'Homme du Muséum, l'anthropologue prend également la tête du musée d'ethnographie du Trocadéro (MET). Il entreprend sa rénovation, accompagné de Georges Henri Rivière, avant de fonder le musée de l'Homme qui ouvre en 1938.

Il apparaît indispensable d'évoquer également les actions politiques de Paul Rivet. En 1935, il se présente aux élections municipales sur une liste unitaire de gauche dans le quartier de Saint-Victor pour contrer le candidat fasciste Georges Lebecq. Il est élu conseiller municipal de Paris, considéré comme le premier élu du Front Populaire. Puis, en 1946, il est élu député de la Section française de l'internationale ouvrière (SFIO) et sera conseiller diplomatique au sein de l'UNESCO. Parmi ses actions les plus marquantes, on note sa participation au réseau Résistance, connu sous le nom de Réseau du musée de l'Homme, s'opposant à la politique pétainiste. Pour finir, il s'exile en Colombie en février 1941, échappant de peu à son arrestation par la Gestapo. A son retour en octobre 1944, il reprend ses fonctions au Muséum et au musée de l'Homme. Ces données biographiques permettent de mieux comprendre la pensée et les actions de Paul Rivet dans le domaine des musées, sur le plan scientifique mais aussi sur le plan social. On retient l'importance de grands chantiers, comme la rénovation du musée d'ethnographie du Trocadéro, puis la fondation du musée de l'Homme, reflétant ses réflexions globales sur l'humanité.

Sa vision du musée : le concept de musée-laboratoire

Avant l'arrivée de Paul Rivet à la chaire d'anthropologie du Muséum, le MET menait une existence autonome de celle du Jardin des Plantes, bien que le lien entre les deux institutions soit attesté. En effet, depuis sa fondation en 1878, le musée d'ethnographie avait toujours eu à sa tête le tenant de la chaire d'anthropologie : Ernest-Théodore Hamy, puis René Verneau. Le musée était plutôt un conservatoire, les collections étant peu étudiées par les savants. Selon ces derniers, les témoignages anthropologiques avaient une plus grande valeur à l'époque, afin de définir les différentes races humaines.

Quand Paul Rivet est nommé à la tête de la chaire du Muséum, il entreprend d'y rattacher officiellement le MET, lui permettant de restreindre son isolement en le reliant à un établissement de recherche scientifique. Un décret est ainsi publié le 27 mars 1928. Cette mesure permet entre autres l'obtention de plus de crédits et d'envisager ainsi de plus vastes projets pour le musée. Une réorganisation globale du musée est lancée, afin de mêler véritablement la recherche et la diffusion au sein des locaux du Trocadéro. C'est un « défi moral et matériel »¹ qu'entend relever Paul Rivet. Un laboratoire est ajouté, pour étudier les collections et permettre de meilleures conditions de conservation. Une bibliothèque, dirigée et organisée par Yvonne Oddon², sur le modèle de la bibliothèque du Congrès de

1. BLANCKAERT Claude, *op. cit.*, p. 86 (« Les héritages naturalistes de la science de l'homme »).

2. Yvonne Oddon(1902-1982), formée à la bibliothéconomie d'après les méthodes américaines, elle passa également deux années à la bibliothèque de l'Université du Michigan à Ann Harbor, ce qui lui

Washington, permet de consulter des ouvrages de référence en matière d'ethnologie¹. Le personnel très réduit du MET augmente rapidement, des élèves de l'Institut d'Ethnologie y effectuant du bénévolat. L'entreprise ethnologique est pluridisciplinaire, le musée est donc organisé en différents départements géographiques dirigés par des spécialistes de la région qui s'illustrent dans différents domaines. Une véritable formation est donnée aux ethnologues pour les missions de terrain². De grandes expéditions de recherche et d'étude sont ainsi organisées à cette époque par le MET, telle que l'emblématique mission Dakar-Djibouti menée par Marcel Griaule³. Ce dernier traverse l'Afrique d'ouest en est et permet une connaissance accrue des régions colonisées par la France⁴. Là encore, différentes disciplines s'associent pour permettre une étude aussi complète que possible des cultures rencontrées.

A partir de 1931, le MET publie un Bulletin permettant de faire état de la recherche au sein du musée. Les scientifiques règnent en maîtres, participant aux collectes, à l'étude des objets et à leur mise en exposition pour les présenter aux publics. Paul Rivet a pour véritable ambition de présenter au sein du musée la science en cours de production. Ce concept prend véritablement forme au sein du musée de l'Homme. Paul Rivet conçoit entièrement le programme scientifique en tant que manifeste de ses théories et il en fait état dans le VII^{ème} volume de l'*Encyclopédie française*, publié en 1936 sous sa direction⁵. Le décloisonnement des disciplines liées à l'étude de l'Homme ainsi que la réunion de différentes

permet d'être pionnière dans les classements modernes de bibliothèque. Elle est recrutée au MET en 1929 par GHR. Membre du réseau Résistance, elle survécut à la déportation. Elle collabora avec GHR à la création de l'ICOM. Elle prendra d'ailleurs la tête du centre de documentation de l'ICOM.

1. C'est alors la seule bibliothèque en France spécialisée en la matière. En 1945, elle est la bibliothèque la plus importante au monde en matière d'anthropologie.

2. À l'époque, les anthropologues ne voyageaient que rarement dans les pays qu'ils étudiaient, ce sont plutôt des « anthropologues de laboratoire » ; CONKLIN Alice L., *Exposer l'humanité. Race, ethnologie et empire en France (1850-1950)*, Paris, Publications scientifiques du muséum national d'histoire naturelle, 2015, p. 103. Rivet est en cela pionnier avec son voyage de cinq ans, dans une région non colonisée par la France qui plus est.

3. Marcel Griaule (1898-1956) organise la mission Dakar-Djibouti qu'il dirige, partie en 1931 du Sénégal pour traverser l'Afrique jusqu'en 1933. Cette mission marque le début des grandes expéditions de terrain interdisciplinaires et sera longtemps un modèle. Il se spécialise dans le peuple des Dogons et en fait le sujet de sa thèse.

4. Il est important de rappeler que dans les années 1920 et 1930, la France est encore un empire colonial parmi les plus étendus du monde. Rivet reconnaît lui-même le rôle colonial du musée de l'Homme. L'action de Rivet est à replacer dans le contexte d'émergence d'une sorte d'humanisme colonial après la Première Guerre mondiale, et l'intervention des troupes coloniales dans le conflit, ainsi que la création de la Société des Nations. Les dirigeants politiques français cherchent à mettre en place une administration plus souple et plus compréhensive des peuples colonisés. Voir Alice CONKLIN « 1878-1945 : le paradoxe colonial du musée de l'Homme » dans BLANCKAERT Claude, *op. cit.*, pp. 23-45.

5. « Ce qu'est l'ethnologie », RIVET Paul (dir.), « L'espèce humaine », *L'Encyclopédie française*, Paris, Larousse, 1936, tome 7, p. 7^o06-1 à 7^o08-15. « À l'encyclopédie de papier correspondait l'encyclopédie matérielle qu'est le musée », DE L'ESTOILE Benoît, *op.cit.*, p. 258.

institutions et de leur collection, sont les points essentiels développés par Paul Rivet. « Manifestation, laboratoire et école, le musée de l'Homme a incarné la nouvelle science de l'Homme, l'ethnologie, dont il se voulait à la fois le temple et le principal outil, consacré à la production et à la transmission du savoir »¹. Les sociétés savantes et l'Institut d'Ethnologie rejoignent le Trocadéro, de même que les laboratoires d'anthropologie du Muséum.

« Si l'on étudie les espaces du Palais du Chaillot et leurs affectations, la recherche est au cœur même du musée : les laboratoires et les réserves sont situés à proximité des espaces d'exposition. Contrairement au MET à sa création dans lequel seuls 500m² étaient alloués aux espaces de recherche - contre 2600m² pour ceux d'exposition - ces deux domaines sont représentés de manière homogène au musée de l'Homme »²

Ce mode de gestion permet ainsi une véritable réflexion sur le statut de l'objet et son mode d'exposition.

Pour une ethno-muséologie.

A son ouverture, le MET est organisé selon les théories d'Ernest-Théodore Hamy. Au XIX^e siècle, la classification des objets ethnographiques devient un enjeu majeur auquel se livrent les anthropologues de toute l'Europe³. On peut parler à cette époque d'une première forme d'ethno-muséologie, imprégnée du paradigme évolutionniste en cours. L'« échelle des besoins »⁴, définie pour chaque peuple par Hamy, en est révélatrice. L'exhaustivité est souhaitée afin de reconstituer intégralement une société au sein du musée. Des mannequins sont également présents pour donner une image de la population dont sont issues les productions matérielles. Par manque de crédits, rien n'évolue avant l'arrivée de Paul Rivet à la direction du lieu, tandis que les critiques sont vives⁵.

1. DE L'ESTOILE Benoît, *op. cit.*, pp. 39-40.

2. BERTIN Marion, *Penser soi et penser l'autre à travers les dispositifs de présentation du musée de l'Homme et leur évolution*, mémoire d'étude de l'École du Louvre, 2015, p. 38.

3. Voir pour plus de détails le chapitre de Nélia Dias dans son histoire du musée d'ethnographie du Trocadéro : « Classer les collections ethnographiques » ; DIAS Nélia, *Le musée d'ethnographie du Trocadéro : 1878-1908. Anthropologie et muséologie en France*, Paris, Éditions du CNRS, 1991, pp. 139-162.

4. « Groupe I : Caractère physiques. / II. Matériel primordial de la vie. / III. Matériel industriel et commercial. / IV. Matériel des arts et des sciences. / V. Cultes et Superstitions. / VI. Matériel de la vie sociale. » ; DIAS Nélia, *op. cit.*, pp. 160-162. Les objets sont classés selon leur fonction et le moment de leur apparition au cours de l'évolution d'une société primitive.

5. Le folkloriste Arnold van Gennep parle d'une « honte nationale » en 1913. Rivet et GHR qualifient quant à eux le musée tantôt de « magasin de bric-à-brac », *Bulletin du Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, Paris, Musée d'ethnographie du Trocadéro, 1931, p. 3, tantôt de « cimetière de 200 000 objets », archives du MET, 2 AM 1 G 2 b, ou encore de « musée Grévin de l'exotisme », lettre de GHR au commandant Ardoin daté du 13 janvier 1934, 2 AM 1 K 7 a.

Rencontré dans le cadre de l'exposition des *Arts anciens de l'Amérique* au Pavillon Marsan en mai 1928¹, Paul Rivet engage Georges Henri Rivière au poste de sous-directeur peu après sa prise de fonction. Rapidement, ils établissent un plan pour la réorganisation du musée d'ethnographie du Trocadéro, qu'ils publient dans le premier *Bulletin du musée d'ethnographie* en 1931. Les deux hommes mettent en évidence le rôle à assumer pour la France en tant que seconde puissance coloniale, face à un musée qui ne peut que la faire culpabiliser. Si le programme scientifique est établi par Paul Rivet, la refonte muséographique doit beaucoup aux concepts de Georges Henri Rivière². Parti aux Etats-Unis en janvier 1929, il s'inspira beaucoup des nouveautés présentes au sein des musées américains. Au musée, les travaux durent de 1931 à 1934, sans que les galeries ne ferment. Une des innovations majeures en matière de muséographie est la création de réserves, alors que l'intégralité des collections était jusqu'à présent montrée dans les vitrines. La salle d'ethnographie française est fermée et le musée se consacre entièrement à l'étude des autres sociétés³. Les mannequins disparaissent ; la sobriété de la muséographie du « fil de nylon » chère à Georges Henri Rivière crée une rupture avec les dioramas de la fin du XIX^e siècle. Les vitrines sont plus lisibles grâce à la réduction du nombre d'objets présentés. De plus, l'ajout de documents d'information replace les objets dans leur contexte d'origine et un étiquetage soigneux permet l'identification de chaque objet. « La dimension didactique est majeure, l'apport de connaissances au public central »⁴. Les anciennes vitrines laissent place à de nouveaux modèles métalliques, certains bénéficient d'éclairages intérieurs sur minuterie pour une meilleure visibilité et une meilleure conservation des objets.

Alors que le tout-Paris se découvre une passion pour l'« art primitif », le MET valorise aussi les productions extra-occidentales en révélant leur propriété artistique. Ouverte entre 1932 et 1935 et conçue par le sculpteur cubiste Jacques Lipchitz, la Salle du Trésor est consacrée aux « chefs-d'œuvre » du musée. Ils sont présentés dans une ambiance tamisée et magnifiés par un éclairage. Enfin, des salles d'exposition temporaire permettent de mettre en valeur les objets et les résultats de recherche récemment étudiés par les ethnologues. Ces salles étaient aussi l'occasion de faire valoir la qualité artistique des pièces exposées⁵.

1. GHR était co-réalisateur de cette exposition avec Alfred Métraux. Rivet consent le prêt de certains objets des collections américaines du MET, ce qui permet la rencontre des deux hommes.

2. CONKLIN Alice L., *op. cit.*, p. 158.

3. Cette fermeture coïncide avec le dessein de plus en plus grand de GHR d'ouvrir un musée entièrement dédié à la culture populaire française. Le musée national des arts et traditions populaires occupe l'aile Paris du Palais de Chaillot à partir de 1938, puis déménage en 1972 dans un bâtiment neuf pensé en adéquation avec les collections situées dans le Bois de Boulogne.

4. BERTIN Marion, *op. cit.*, p. 19.

5. Voir à ce sujet l'exposition sur les arts du Bénin, présentée en 1932 et comprenant deux espaces différents mettant en valeur la civilisation béninoise et ses pratiques artistiques ; « Exposition : bronzes et ivoires du Bénin au Musée d'ethnographie », numéro spécial *Cahiers d'art*, 7^{ème} année, 1932.

Le projet du musée de l'Homme permet véritablement à Paul Rivet de créer un musée à l'image de ses théories. « Le musée de l'Homme est bien plus héritier du Muséum national que celui du musée d'ethnographie »¹. En effet, le musée intègre à sa présentation une galerie d'anthropologie qui reprend les théories raciales de Paul Rivet. Trente-neuf races sont définies et présentées à l'aune de l'histoire naturelle. Chacune est traitée objectivement, dans un souci purement naturaliste et aucune forme de hiérarchie n'est esquissée. L'objectif est d'expliquer la diversité morphologique humaine. Cette galerie précède les galeries d'ethnologie, reprenant la même organisation que celle du MET. Autre nouveauté, des collections paléontologiques permettent de comprendre les origines de l'Homme et terminent le parcours. Une « trame narrative » est établie, passant du « biologique vers le culturel, de l'universel vers les aspects particuliers d'une aire géographique, de l'anthropologie physique à l'ethnographie des continents et à la préhistoire »². Les principes de présentation sont dans la logique de ceux de Georges Henri Rivière³. Une « ambiance abstraite », à l'aide d'un fond neutre est créée, afin de valoriser tous les artefacts. Quelques vitrines cubes permettent de voir un objet sous différents angles. Paul Rivet innove et propose un nouveau modèle de visite déjà pensé avec Georges Henri Rivière⁴ : deux parcours sont possibles pour permettre à tous la meilleure compréhension au sein du musée. Les vitrines synthétiques comportent les objets les plus significatifs d'une société et sont dédiées au grand public. Quant aux plus initiés, ils peuvent approfondir leurs connaissances grâce à des vitrines détaillées. En guise de synthèse, une salle des Arts et Techniques clôt le parcours et permet la comparaison de toutes les productions humaines ; leur choix est établi selon des critères plastiques⁵. Par ailleurs, le nombre grandissant d'objets au sein des collections permet un roulement dans la présentation des vitrines. Si le nombre d'expositions temporaires diminue, un « objet de la semaine » est mis en valeur dans le hall du musée.

1. GROGNET Fabrice, « La réinvention du musée de l'Homme au regard des métamorphoses passées du Trocadéro », dans MAZÉ Camille, POULARD Frédéric, VENTURA Christelle (dir.), *Les musées d'ethnologie : culture, politique et changement institutionnel*, Paris, CTHS éditions, 2013, p. 44.

2. GROGNET Fabrice, *Le concept de musée : la patrimonialisation de la culture des « autres » d'une rive à l'autre, du Trocadéro à Branly. Histoire de métamorphose*, thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2009, 2 volumes, p. 383.

3. Voir plus en détails les « Quelques considérations sur l'exposition d'objets ethnographiques » écrites en 1935 par Anatole Lewitzky, 2 AM 1 G 3 d. Un service muséographique est inclus au musée sous la direction de Roger Falk et supervisé par Lewitzky, qui avait collaboré avec GHR lors de la rénovation du MET.

4. Voir le rapport sur la réorganisation générale du musée, document dactylographié en date du 1er septembre 1931 (archives du MNHN, 2 AM 1 G 2b).

5. Cette salle ferme ses portes un an après l'ouverture du musée en raison de problèmes architecturaux et budgétaires.

L'« objet-témoin ».

Les collections ethnographiques nationales françaises sont issues d'une longue tradition remontant aux Grandes Découvertes et aux cabinets royaux. Une grande disparité existait parmi ces objets. Si une première forme de définition de l'objet ethnographique émerge au XIX^e siècle, ces derniers n'avaient sens que selon un système précis de classification, les uns par rapport aux autres¹. Une nouvelle signification est donnée dans les années 1920, grâce notamment aux réflexions de Marcel Mauss et de Paul Rivet.

Les deux hommes encouragent la formation des ethnologues au travail de terrain, qui devient indispensable à toute recherche bien menée. Le cours de Marcel Mauss à l'Institut d'Ethnologie², intitulé « Ethnographie descriptive », ainsi que la publication des *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*³ par le MET en 1931, illustrent bien la nouvelle importance donnée à l'ethnographie et aux productions matérielles de l'homme. La priorité est donnée à l'observation, et la collecte d'objets devient essentielle pour la compréhension d'une culture. Les *Instructions* encouragent les ethnologues à réunir « un riche recueil de « pièces à conviction »⁴, c'est-à-dire d'objets susceptibles de rendre compte d'une civilisation. Ceux-ci deviennent des « témoins, des échantillons voire des *spécimens* d'une civilisation »⁵. En outre, les *Instructions* codifient précisément les objets à recueillir. Les beaux objets ne sont pas les plus recherchés, ce sont plutôt les objets moyens, témoignages authentiques de la vie courante, qui sont privilégiés. Une ethnographie d'urgence est pratiquée pour rassembler les derniers vestiges authentiques des civilisations colonisées avant leur disparition. De plus, les objets sont collectés dans le but de leur exposition au musée, ils répondent donc à cette possibilité.

Chaque objet est doté d'une signification autonome et devient représentatif de la société dont il a été extrait. Des fiches descriptives renseignent les objets de façon complète. Le schéma est donné par Georges Henri Rivière et Paul Rivet et comprend dix points permettant une identification globale. Cette forme de classification provient des systèmes naturalistes développés au Muséum. En

1. « L'objet ethnographique qui émerge au XIX^e siècle n'a de sens que mis en relation avec d'autres, constituant ainsi une collection, base de la réflexion et du discours scientifique », GROGNET Fabrice, « Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ? », *Gradhiva*, n°2, 2005, pp. 49-63.

2. Les cours de Marcel Mauss sont repris à sa mort afin de publier un *Manuel d'ethnographie* (Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2002 ; 1967). Conservées dans les archives du MNHN, des notes dactylographiées par Anatole Lewitzky, un de ses élèves de l'Institut puis employé du musée de l'Homme, donnent également une idée assez précise de ce qu'étaient les cours d'ethnographie descriptive (2 AP 5 2.4 C).

3. *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, Paris, Musée d'ethnographie du Trocadéro (Muséum national d'histoire naturelle)/Mission scientifique Dakar-Djibouti, 1931.

4. *Ibid.*, p. 6.

5. JAMIN Jean, « Tout était fétiche, tout devint totem », dans RIVET Paul, RIVIÈRE Georges Henri (JAMIN Jean, Préf.), *Bulletin du Musée d'ethnographie du Trocadéro*, Paris, Jean-Michel Place, 1988, p.XIX. Les italiques sont de l'auteur.

parallèle de chaque objet, des photographies et des enregistrements sonores sont ramenés par les ethnologues et permettent d'étayer la compréhension des pratiques sociales et rituelles des civilisations *in-situ*. Ces moyens techniques modernes renouvellent la vision des objets et créent une nouvelle forme de recontextualisation, plus scientifique que celle du XIX^e siècle.

« Le musée le plus moderne du monde »¹

Avant même son ouverture, le musée de l'Homme est voulu par Paul Rivet comme le musée le plus moderne du monde, à la fois en terme de moyens techniques mais également à travers sa conception. Inspiré par les musées soviétiques et américains, le nouveau musée français a pour but de combler le retard de l'hexagone en matière de créations muséales et de surpasser ses modèles. Créé à l'occasion de l'Exposition internationale des Arts et Techniques en 1937², le bâtiment du musée de l'Homme, conçu par les architectes Jacques Carlu, Louis-Hippolyte Boileau et Léon Azéma, adopte une esthétique Art Déco alors en vogue, rompant totalement avec l'éclectisme décrié de l'ancien Palais du Trocadéro³. Les contacts de Georges Henri Rivière avec le monde intellectuel et la haute société permettent de faire du MET un lieu à fréquenter, ce qui sera le cas également de son successeur. Dès mars 1936, Paul Rivet annonce dans le communiqué de presse vouloir créer une « institution neuve de programme comme de nom »⁴. Le concept est totalement novateur, aucune institution avant celle-ci n'ayant été consacrée à l'espèce humaine dans tous ses aspects⁵.

D'une superficie de 15 000m², le Palais de Chaillot permet la création d'espaces innovants au sein d'un musée. Déjà ajoutés lors de la réorganisation du MET, le musée de l'Homme comprend un laboratoire de désinfection et de désinsectisation, un service d'enregistrement des collections, un atelier de restauration, une phonothèque et une photothèque. Il bénéficie en outre du chauffage central et de l'électricité. Il est ainsi le premier à accueillir un bar pour les visiteurs. Par ailleurs, un auditorium pourvu d'une cinémathèque, une librairie et une salle de conférence complètent les offres dédiées aux publics. Le musée propose un véritable programme culturel mêlant cinéma, danse, musique, conférences ... devenant pionnier parmi ses homologues français.

1. DIOLE Philippe, « Le professeur Rivet nous dit ce que sera le musée de l'Homme », vendredi 17 juin 1938.

2. Bien que le projet soit antérieur et déjà voulu par Rivet dès 1931, ainsi que le souligne Christine Laurière (2015, *op. cit.*, note 2, p. 566). L'importance des travaux à réaliser et les grèves de 1936 amènent un retard sur le chantier. Le musée ouvre finalement ses portes le 20 juin 1938, sans que toutes les collections n'y soient installées.

3. Rivet n'est pas tout de suite enchanté par les projets de démolition de l'ancien Palais du Trocadéro. Voir au sujet de l'évolution du bâtiment et des difficultés du chantier RIVOIRARD Philippe, « 1878-2015 : du Palais du Trocadéro au Palais de Chaillot », dans BLANCKAERT Claude, *op. cit.*, note 6, pp.160-175.

4. Archives du musée de l'Homme, 2 AM 1 G 3 d.

5. CONKLIN Alice dans BLANCKAERT Claude, *op. cit.*, note 20, p. 32.

Face à des problèmes de budget incessants, Paul Rivet, dès les débuts de sa collaboration avec Georges Henri Rivière, innove en matière de financement et se tourne vers des fonds privés. Une Société des Amis du musée est créée dès cette époque, permettant de fidéliser les publics. Des membres éminents, scientifiques ou grandes fortunes, la rejoignent. Ce mécénat donne au musée des crédits de première importance pour mener à bien des missions de recherche notamment. L'adjonction d'une librairie et d'un bar permet également au musée de bénéficier de fonds propres. De plus, l'entrée devient payante mais demeure gratuite pour les groupes scolaires, culturels et syndicaux¹.

Homme politique de gauche, Rivet cherche à faire du musée de l'Homme un lieu populaire ouvert et accessible à tous. Sous tutelle du ministère de l'Instruction publique, et ce dès la création du MET, le musée de l'Homme a un grand rôle social à jouer, d'autant plus avec la victoire du Front populaire en mai 1936, dont est proche Paul Rivet. Trois soirs par semaine, le musée est donc ouvert jusqu'à 23h pour permettre aux travailleurs de venir une fois leur journée terminée². Le musée est également membre de l'Association populaire des Amis du musée et organise des visites-conférences. La démocratisation culturelle est centrale pour Paul Rivet, la bibliothèque est ouverte au plus grand nombre, pas uniquement aux spécialistes. Alors que se dessine un humanisme colonial, il s'oppose à toutes les formes de racismes et de fascismes et met à l'honneur les cultures du monde entier en cherchant à les revaloriser³. Comme nous l'avons déjà évoqué, il nie toute forme de hiérarchie entre les peuples, et sa vision des races inclut des éléments biologiques, linguistiques et culturels. Pendant la Seconde Guerre mondiale, le musée reste ouvert en tant que lieu de savoir et de défense de l'humanisme. A une époque où les musées étaient encore des lieux élitistes, fréquentés par une société érudite, Paul Rivet a eu pour véritable utopie de créer « un musée non pas *sur* l'humanité mais *pour* l'humanité »⁴, et c'est en ce sens qu'il a été le plus moderne. Comme le souligne Jean Jamin, le musée pour Paul Rivet avait quatre rôles à jouer : scientifique, artistique, d'éducation populaire et d'éducation nationale⁵. Le musée de l'Homme sous son autorité s'efforça de tous les assumer.

1. LAURIÈRE Christine, « 1938-1949 : un musée sous tension », dans BLANCKAERT Claude, *op. cit.*, note 6, p. 59. Le tarif d'entrée du musée fera débat au sujet de son accessibilité ; voir notamment PATIN Christelle, « Le musée vivant face au défi de l'éducation populaire », dans BLANCKAERT Claude, *op. cit.*, pp. 210-233.

2. Le MET avant sa rénovation n'était ouvert que deux jours par semaine en raison d'un fort manque de personnel.

3. Publiée par le musée de l'Homme, la revue *Races et racisme*, dont Rivet fait partie du comité de publication, a pour but de dénoncer les pratiques racistes de l'Allemagne et de l'Italie. Voir MEYRAN Régis, « Races et racisme. Les ambiguïtés de l'antiracisme chez les anthropologues de l'entre-deux-guerres », *Gradhiva*, n°27, 2000, pp. 63-76.

4. CONKLIN Alice L., *op. cit.*, p. 155.

5. JAMIN Jean, « Tout était fétiche... », *op. cit.*, p. XVII.

Quel héritage aujourd'hui ?

Paul Rivet quitte la direction du musée de l'Homme en 1949. Il continue pourtant à vivre dans son appartement de fonction du palais de Chaillot, veillant sur son œuvre. Il « avait fait de ce musée ce que bien des critiques de l'époque tenaient pour la plus moderne des institutions au monde consacrée à l'étude et à l'exposition de la diversité humaine, culturelle et raciale »¹. Il y décède le 21 mars 1958. Membre de toutes les institutions les plus prestigieuses dans le domaine des sciences de l'Homme, Paul Rivet a « [donc] domin[é] le champ anthropologique de tout son pouvoir temporel »² et imposé sa conception à ses contemporains et à la génération d'ethnologues suivante. Ses successeurs à la tête du musée de l'Homme, Henri Vallois (1889-1981) et Jacques Millot (1897-1980) modifient peu l'organisation voulue par Rivet³.

Dans sa thèse, Christine Laurière questionne la situation du musée de l'Homme et le qualifie de « musée-personne »⁴, inséparable de son créateur. Il est vrai que le musée a été sous la direction de Rivet « l'origine et le point d'aboutissement »⁵ de la science ethnologique. L'hégémonie du Trocadéro s'amointrit avec la création de nouveaux lieux d'enseignement⁶. La chaire unique voulue par Rivet au sein du musée se divise également à partir de 1972 avec la création du laboratoire d'anthropobiologie, puis à nouveau en 1982 quand est fondé celui de Préhistoire. De plus, la culture matérielle perd de sa primauté avec un nouvel intérêt pour l'épistémologie, notamment dans le cadre de l'école structuraliste menée par Claude Lévi-Strauss (1908-2009). Les collectes diminuent et les objets présentés au musée deviennent des « objets témoins « archéo-ethnologiques »⁷. Si les laboratoires de Préhistoire et du département Homme, Nature, Société sont bien présents au sein de l'institution du Trocadéro, ceux-ci sont véritablement dévolus à la recherche et à l'enseignement, ils n'ont pas un but de diffusion directe au grand public. De nouveaux corps de métiers ont été créés, ce qui modifie la structure initiale du musée de l'Homme où les scientifiques dominaient. L'héritage de Paul Rivet est toutefois revendiqué par les acteurs de la rénovation.

Musée de l'Autre invitant à « faire le tour du monde en deux heures »⁸, le musée de l'Homme est aujourd'hui devenu un « musée du Nous ». Il est centré sur l'étude de l'espèce humaine, dans ses aspects biologiques, sociaux et culturels⁹.

1. CONKLIN Alice L., *op. cit.*, p. 15.

2. LAURIÈRE Christine, 2006, *op. cit.*, p.519.

3. Seuls les crânes présentés dans les vitrines des galeries ethnographiques, et associant donc chaque objet au peuple qui l'avait créé, sont retirés après la Seconde Guerre mondiale.

4. LAURIÈRE Christine, 2006, *op. cit.*, p. 567.

5. DE L'ESTOILE Benoît, *op. cit.*, p. 140.

6. Dès 1942, avec la création d'une chaire d'Ethnologie à la Sorbonne, occupée par Marcel Griaule.

7. GROGNET Fabrice, 2005, *op. cit.*

8. Slogan de l'affiche du musée en 1953.

9. Voir MOHEN Jean-Pierre (dir.), *Le nouveau Musée de l'Homme*, Paris, Odile Jacob/Muséum national d'histoire naturelle, 2004, publication du projet réfléchi par la première commission de rénovation réunie à partir 2003 autour de Jean-Pierre Mohen. Pour une étude du musée à la veille

La pluridisciplinarité est donc toujours au cœur du projet muséal afin d'étudier l'Homme dans son intégralité. Le public visé est avant tout familial. Au-delà des murs du musée de l'Homme, la pensée de Paul Rivet a eu un impact dans le monde des musées d'ethnographie. Le concept de musée-laboratoire est sûrement celui qui a eu le plus d'influence aujourd'hui encore. Mêler la recherche et la diffusion au sein d'un même établissement était novateur pour l'époque, c'est toujours un élément fondateur des musées scientifiques aujourd'hui. On peut citer en premier lieu le musée national des Arts et Traditions populaires, sous la direction de Georges Henri Rivière, dans lequel furent repris de nombreux points développés par les deux hommes au MET¹. Héritier des collections du laboratoire d'ethnologie, le musée du quai Branly a repris cette organisation de « musée-laboratoire » et revendique pleinement d'être « à la fois un musée et un centre d'enseignement et de recherche »², sans toutefois que le nom de Paul Rivet ne soit cité. La théorie de l'« objet-témoin » a également eu une longue vie dans les musées d'ethnographie, bien qu'elle soit aujourd'hui souscrite³. Des collections majeures ont été réunies à la suite des collectes et on constate que les productions matérielles d'une culture peuvent être représentées par-delà ses frontières d'origine. Toutefois, comme le souligne Jean Jamin, ce principe menait à une « impasse théorique »⁴, car relevant d'un « positivisme par excès »⁵. Le procédé de typologie mis en place au musée de l'Homme a été caricaturé par Benoît de l'Estoile qui signala que le travail de terrain « consist[ait] donc littéralement à mettre en fiches la société étudiée »⁶. Comme nous l'avons souligné, l'importance accordée à l'objet prônée par Paul Rivet, George Henri Rivière et Marcel Mauss a par la suite été réduite par les anthropologues qui se sont penchés par la suite sur l'étude des faits sociaux. L'importance théorique de l'« objet-témoin » conduit à une véritable crise dans le monde des musées d'ethnographie depuis vingt-cinq ans⁷. Progressivement, les objets ethnographiques sont devenus des « chefs-d'œuvre de l'humanité » comme c'est le cas au Pavillon des Sessions au musée du Louvre, ouvert en 1999, ou au musée du quai Branly. Un sens nouveau leur est donné, ce qui modifie également leurs modalités de présentation. Le parcours permanent des collections du musée du

de sa réouverture et des défis qu'il avait à relever, voir BERTIN Marion, *op. cit.*, (voir notamment les entretiens avec les acteurs du projet en annexes).

1. Le MNATP est fermé depuis le printemps 2005, une partie de sa collection se trouve au MuCEM.

2. *Le Musée du quai Branly – Jacques Chirac*, Quai Branly.fr, [<http://www.quaibrany.fr/fr/missions-et-fonctionnement/le-musee-du-quai-branly/>], consulté le 5/01/2018.

3. Voir notamment l'ouvrage de Jean Gabus, directeur contemporain du Musée d'ethnographie de Neuchâtel ; GABUS Jean, *L'objet témoin*, Lausanne, Ides et Calendes, 1975.

4. JAMIN Jean, « Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues ? », dans HAINARD Jacques, KAEHR Roland, *Temps perdu, temps retrouvé. Voir les choses du passé au présent*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1985, p. 72.

5. *Ibid.*, p. 61.

6. DE L'ESTOILE Benoît, *op. cit.*, note 12, p. 199. On note toutefois que le système de fiches n'a évolué pour les collections du musée de l'Homme qu'à leur déménagement en vue de l'ouverture du musée du quai Branly en 2003.

7. JAMIN Jean, « Faut-il brûler les musées d'ethnographie ? », *Gradhiva*, n°24, 1998, pp. 65-70.

quai Branly n'est pas sans rappeler l'ambiance créée dans la Salle du Trésor lors de la réorganisation du MET.

Tel que l'ont souligné Christine Laurière et Alice Conklin, Paul Rivet est « un vrai fils de la Troisième République »¹. Son ambition lui a permis une ascension sociale et une reconnaissance sans pareil à travers le monde. Sa figure compte parmi celles des hommes quasiment autodidactes caractérisant cette époque. Alors que l'enseignement de la muséologie et de l'ethnologie n'existait pas, Paul Rivet et son entourage ont véritablement permis leur institutionnalisation. Ses réflexions sont d'autant plus manifestes de son époque que sa vie privée, sa vie publique et sa vie politique ont toujours été mêlées. L'une de ses activités ne peut être comprise intégralement sans un regard vers les autres. Bien que ses écrits anthropologiques soient aujourd'hui datés, ils sont intéressants à replacer dans leur contexte historique, marqué par la colonisation et les mouvements fascistes à travers l'Europe. Bien qu'utopique, son projet humaniste de donner une vitrine à tous les peuples du monde, tout en cherchant à les étudier en profondeur pour mieux les comprendre, avait le mérite de se placer en marge des mentalités de l'époque. Son engagement idéologique profond a été repris par la génération d'ethnologues suivantes qui abandonnèrent le concept de races, permettant de rompre définitivement avec la tradition du XIX^e siècle.

1. CONKLIN Alice L., *op. cit.*, p. 101.

Publications de Paul Rivet dans le domaine des musées et de la muséologie.

Ouvrages

RIVET Paul (sous la dir.), « L'Espèce humaine », in *L'Encyclopédie française*, tome VII, Paris : Larousse, 1936.

RIVET Paul, RIVIERE Georges Henri, « La réorganisation du musée d'ethnographie du Trocadéro », in *Bulletin du musée d'ethnographie du Trocadéro*, 1, Paris : Musée d'ethnographie du Trocadéro, 1931, pp. 3-11.

RIVET Paul, RIVIERE Georges Henri, (dir. de JAMIN Jean), « Correspondances de Georges-Henri Rivière à Paul Rivet », *Gradhiva*, n°1, 1986, pp. 22-27.

RIVET Paul, RIVIERE Georges Henri (sous la dir.), JAMIN Jean (préf.), *Bulletin du musée d'ethnographie du Trocadéro*, Paris : Jean-Michel Place, 1988, (*Les Cahiers de Gradhiva* n°9).

Archives

- Musée d'ethnographie du Trocadéro et du musée de l'Homme
2 AM1 C1 b : Manifestations organisées par le musée d'ethnographie du Trocadéro, 14 mars 1930 au 21 juin 1935.

2 AM 1 G 2 (b-e) : Le musée d'ethnographie du Trocadéro sous l'administration de Paul Rivet et Georges-Henri Rivière.

2 AM 1 G 3 (c-e) : Le musée d'ethnographie du Trocadéro sous l'administration de Paul Rivet et de Georges-Henri Rivière (1932-1937) et la réorganisation du musée d'ethnographie en Musée de l'Homme, à l'occasion de l'Exposition internationale de 1937 ; travaux et crédits.

2 AM 2 C 2 : Archives de l'Institut d'Ethnologie. Articles.

2 AP 1 B 1d : Archives Paul Rivet. Articles nécrologiques parus dans la presse française ; Hommages, lettres de condoléances.

2 AP 1 PHO 1 : Archives photographiques de Paul Rivet. Portraits de Paul Rivet.

2 AP 1 PHO 2 : Archives photographiques de Paul Rivet. Activité politique et activité publique.

2 AP 1 PHO 3 : Archives photographiques de Paul Rivet. Musée d'ethnographie du Trocadéro et musée de l'Homme ; portraits de groupe, de personnes avec ou sans Paul Rivet ; première guerre mondiale ; Indochine, 1932.

2 AP 1 PHO 12 : Ethnographie ; musées d'ethnographie.

2 AP 1 PHO 13 : Anthropologie ; Varia, négatifs ; Architecture sacrée.

2 AP 5/2 4 C : Fonds d'Anatole Lewitzky. Etudes. Notes de cours et lectures.

Bibliographie critique sélective

Ouvrages

BLANCKAERT Claude (dir.), *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris : Museum national d'histoire naturelle et Artlys, 2015.

BROCA Paul (dir.), BLANCKAERT Claude, *Mémoires d'anthropologie*, Paris, éd. Jean-Michel Place, 1989, (*Les Cahiers de Gradhiva*).

CLIFFORD James, (trad. Sichère Marie-Anne), *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^{ème} siècle*, Paris : Ecole nationale des Beaux-Arts, 1996.

DIAS Nélia, *Le musée d'ethnographie du Trocadéro : 1878-1908, anthropologie et muséologie en France*, Paris : Edition du centre national de la recherche scientifique, 1991.

FABIAN Johannes, (trad. Henry-Bossoney Estelle et Müller Bernard), *Le temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, Toulouse : Anarchasis, 2006.

GORGUS Nina, *Le Magicien des vitrines*, Paris : Fondation Maison des sciences de l'homme, 2003, (Münster : Waxmann Verlag GmbH, 1999).

GROGNET Fabrice, *Le concept de musée : la patrimonialisation de la culture des « autres » d'une rive à l'autre, du Trocadéro à Branly histoire de métamorphose*, 2 vol. (Paris : thèse de doctorat, EHESS, 2009).

LAURIÈRE Christine, *Paul Rivet (1876-1958), le savant et le politique*, 2 vol., Paris : thèse de doctorat, EHESS, 2006.

LAURIÈRE Christine, *Paul Rivet, le savant et le politique*, Paris : Publications scientifiques du Museum national d'Histoire naturelle, 2008.

Maréchal LYAUTEY (préf.), OLIVIER Marcel (avant-propos), REYNAUD Paul (introd.), *Le livre d'or de l'Exposition coloniale internationale de Paris, 1931*, publié sous le patronage officiel du Commissariat général de l'exposition, par la Fédération française des anciens coloniaux, Paris : librairie ancienne Honoré Champion, 1931.

MOHEN Jean-Pierre (dir.), *Le Nouveau Musée de l'Homme*, Paris : Odile Jacob / Museum National d'Histoire naturelle, 2004.

RUBIN William (dir.), *Le Primitivisme dans l'art du XX^{ème} siècle*, Paris : Flammarion, 1987.

SOUSTELLE Georgette (dir.), CHAMPION Pierre, Paul Rivet : fondateur du Musée de l'Homme, 1876-1958, Paris, Musée de l'Homme, 1976.

VAN DEN BROECK D' OBRENAN Charles (dir.), *Le voyage de «La Korrigane» en Océanie : Guide de l'Exposition, Paris. Musée de l'Homme, juin-octobre 1938*, Paris : imprimerie Lahure, 1938.

Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques, Paris : Musée d'ethnographie du Trocadéro et Museum national d'histoire naturelle, 1931.

Articles

BAHUCHET Serge, « L'Homme indigeste ? Mort et transfiguration du musée de l'Homme », in GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques, KHAER Roland, *Le Musée cannibale*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel, 2002, pp. 59-84.

DESVALLEES André, « L'Expologie de Georges Henri Rivière : des collectes systématiques aux unités écologiques. La question du contexte », in BOELL Denis-Michel, CHRISTOPHE Jacqueline, MEYRAN Régis (dir.), *Du Folklore à l'ethnologie*, Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2009.

DUPUIS Anne, « A propos de souvenirs inédits de Denise Paulme et Michel Leiris », in *Cahiers des Etudes africaines*, 155-156, XXXIX-3-4, 1999, pp. 511-538.

GROGNET Fabrice, « Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ? », in *Gradhiva*, n°2, 2005, pp. 49-63.

GROGNET Fabrice, « Du Sens perdu de l'Autre et du Semblable », in *L'Homme*, n°185-186, 2008, pp. 455-477.

GROGNET Fabrice, « La Réinvention du musée de l'Homme au regard des métamorphoses passées du Trocadéro », in MAZE Camille, POULARD Frédéric, VENTURA Christelle (dir.), *Les Musées d'ethnologie : culture, politique et changement institutionnel*, Paris : CTHS éditions, 2013.

JAMIN Jean, « Objets trouvés des paradis perdus : à propos de la mission Dakar-Djibouti », in HAINARD Jacques, KAEHR Roland (sous la dir.) *Collections passion*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 1982, pp. 69-100.

JAMIN Jean, « Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues ? », in HAINARD Jacques, KAEHR Roland, *Temps perdu, temps retrouvé. Voir les choses du passé au présent*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 1985, pp. 51-74.

JAMIN Jean, « Ethnographie mode d'emploi. De quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation », in HAINARD Jacques, KAEHR Roland (dir.), *Le Mal et la douleur*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 1986, pp. 45-79.

JAMIN Jean, « Le savant et le politique : Paul Rivet », in *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, Nouvelle série, tome 1, fascicule 3-4, 1989, pp. 277-294.

JAMIN Jean, « Faut-il brûler les musées d'ethnographie? », in *Gradhiva*, n°24, 1998, pp.65-70.

MEYRAN Régis, « Races et racisme. Les ambiguïtés de l'antiracisme chez les anthropologues de l'entre-deux-guerres », in *Gradhiva*, n°27, 2000, pp. 63-76.

RIVIERE Georges-Henri, RIVET Paul, (dir. de JAMIN Jean), « Correspondances de Georges-Henri Rivière à Paul Rivet », *Gradhiva*, n°1, 1986, pp. 22-27.

« Exposition : Bronzes et ivoires du Bénin au Musée d'ethnographie », in *Cahiers d'art*, (numéro spécial), 1932.

Sitographie

Laurière Christine, *Paul Rivet. Chronologie*, 2011, in *Bérose, Encyclopédie en ligne sur l'histoire de l'anthropologie et des savoirs ethnographiques*, [<http://www.berose.fr/?Paul-Rivet-Chronologie>], consulté le 5/01/2018.

Le nouveau Musée de l'Homme : 2003-2015, 2015, Musée de l'homme.fr, [<http://www.museedelhomme.fr/fr/musee/histoire-musee-homme/nouveau-musee-homme-2003-2015>], consulté le 5/01/2018.

Le Musée du quai Branly – Jacques Chirac, Quai Branly.fr, [<http://www.quaibrany.fr/fr/missions-et-fonctionnement/le-musee-du-quai-brany/>], consulté le 5/01/2018.

Jean Capart

1877 (Bruxelles) -1947

(Etterbeek)

François Mairesse

La personnalité de Jean Capart (1877-1947) est exceptionnelle à plus d'un titre. Si son caractère charismatique, savant mélange de générosité, de bonne humeur et d'autorité naturelle reste dans les mémoires de ceux qui l'ont rencontré, on retient surtout son rôle de premier plan au sein de l'égyptologie belge¹. Jean Capart fut également l'un des muséologues belges les plus éminents, qui diffusa parmi les premiers, sur le continent européen, nombre d'idées américaines sur le rôle éducatif et social du musée. Engagé en 1900 par Eugène Van Overloop, Conservateur en chef de ce que l'on appelait encore les musées royaux des Arts décoratifs et industriels, il quitte les musées royaux d'Art et d'Histoire en 1942, après avoir occupé successivement les postes de Conservateur-adjoint des Antiquités égyptiennes (1900), de Secrétaire des musées (1912), de Directeur du Service éducatif (1922) puis de Conservateur en chef des musées (1925). Américanophile notoire – il réorganisa notamment, lors de l'un de ses séjours aux États-Unis, la collection égyptienne du Brooklyn Museum de New York – il ramena de ses nombreux voyages en Amérique le sens de l'éducation muséale et du contact avec le public, mais sans doute aussi l'esprit d'entreprise et le sens de la gestion². N'hésitant pas à utiliser tous les moyens de « propagande » à sa disposition, dont la radio, et à comparer le musée à un grand magasin (au même titre que l'Américain John Cotton Dana) ou à évoquer le musée comme un bien

1. Cet article est essentiellement écrit à partir de deux articles précédents dont ils reprennent l'essentiel du texte : MAIRESSE François, « L'idée du musée dans la pensée de Jean Capart », in *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, XVII, 1995, pp. 113-121 ; MAIRESSE François, « Jean Capart et la gestion des musées royaux d'art et d'histoire durant l'entre-deux-guerres », in *Bulletin des musées royaux d'art et d'histoire* (Bruxelles), 71, 2000, p. 31-41. La recherche bibliographique présentée en fin d'article a été détaillée une première fois dans François MAIRESSE, *Le «Système Capart»*. *L'art de penser et gérer les musées. Mémoire présenté en vue de l'obtention du titre de licencié en Histoire de l'Art et Archéologie, orientation Art contemporain*, Bruxelles : Université libre de Bruxelles, 1993-1994, 2 vol.

2. Sur la personnalité et l'œuvre de Jean Capart, voir notamment Jacques PIRENNE, « Notice sur Jean Capart », *Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, 1957, p.115-168 ; Maurice STRACMANS, « L'œuvre égyptologique de Jean Capart », *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'histoire orientales et slaves*, t.XIV (1954-57), p.51-84 ; Maurice STRACMANS, « Jean Capart et l'histoire des religions », *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'histoire orientales et slaves*, t. XX (1968-72), p.403-425. Baudouin VAN DE WALLE, « La Collection égyptienne depuis ses origines jusqu'à la mort de Jean Capart (1835-1947) », in VAN DE WALLE, LIMME, DE MEULENAERE, *La collection égyptienne - les étapes marquantes de son développement*, Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1980.

commun (« un essai de communisme »), il développa considérablement aussi bien la recherche scientifique et les acquisitions de son établissement que sa notoriété et ses surfaces d'exposition.

Le rôle social des musées

L'article « Le rôle social des musées », publié en 1930, illustre parfaitement la manière novatrice avec laquelle Capart aborde le rôle du musée en faveur des publics et de la société. Publié dans la revue muséale principale de l'entre-deux guerres, *Museumion*, il est également reproduit dans une anthologie de ses articles consacrés aux musées : *Le temple des musées*¹. J'en suivrai ici l'articulation, afin de mieux préciser sa pensée et ses influences.

D'emblée, Jean Capart se réfère au continent américain, citant en guise d'introduction une maxime « *admise partout comme axiome aux États-Unis, [...] un musée est aussi utile à une collectivité qu'une église et une bibliothèque* ». Le propos de l'article repose sur ce principe d'utilité, que Capart envisage aussi bien sur le plan scientifique qu'éducatif. Le musée, lieu de culture, est lié à l'avancée de la science qui y est étudiée. Rien de plus classique jusqu'ici, et c'est cette dernière qui a permis le développement de l'industrie et du commerce, qui semblent pourtant s'opposer aux « *spéculations intellectuelles dont les musées avaient la prétention de garder le souvenir* ». Mais Jean Capart remarque que « *certains peuples, que nous considérons comme les plus utilitaires, ont été parmi les premiers à donner un élan nouveau à leurs grandes collections nationales* » : l'Allemagne, l'Angleterre, mais surtout les États-Unis. Étrange paradoxe que celui de ces pays ayant donné un élan nouveau au monde des musées, du fait de leur utilité sociale.

Mais de quelle utilité parle-t-on ? Le musée, selon Capart, est utile non seulement pour l'avancée de la « *science de l'humanité* », mais aussi parce qu'il « *répond à des besoins profonds de la masse, besoins en partie nouveaux, tout au moins dans leurs extensions* ». Jean Capart, pour définir ces besoins, s'inspire d'un texte de Frederic Kenyon, directeur du British Museum². Le musée, en exposant des œuvres, contribue à régénérer le sens du beau qui s'atrophie « *au contact des rues affreuses, des vastes usines, des mines ou des ateliers...* ». En corollaire, « *l'effet d'une telle privation [de beauté] est inévitablement un abaissement de la moralité nationale* ». Jean Capart insiste par ailleurs sur l'importance de l'histoire, telle qu'elle est montrée dans les musées : « *Ce que l'instinct est à l'animal, l'histoire bien comprise devrait l'être à l'homme* ». Le musée participe donc à la construction des civilisations, en tant qu'institution scientifique, bien sûr, mais aussi par son aspect de « *centre d'éducation et de récréation* » que le

1. Le rôle social des musées est issu d'une conférence faite à la tribune du Jeune Barreau, à Bruxelles, en 1929. Il a été reproduit plusieurs fois, notamment dans la Revue *Museumion*, vol 12, III, p.219-238, et dans « Le temple des Muses », *Op. cit.*, p.93-122 de la 2^{ème} édition. Les citations ultérieures proviennent, sauf mention contraire, de cet article.

2. KENYON Frederic, *Museums and National Life*, Oxford, Clarendon, 1927, 32p.

public peut trouver dans un musée. La mission de diffusion du musée apparaît ainsi tout aussi fondamentale que ses activités de recherche. Le « musée scientifique », laboratoire secret et presque invisible, avec ses bibliothèques et ses ramifications vers les universités, doit donc être connecté au « musée éducatif », qui mettra les découvertes des savants à la portée du public :

« Il faut que le « scientifique » détermine l'« éducatif », en prenant bien soin d'éviter la confusion des fonctions ».

On ne s'improvise pas pédagogue. Le musée, ainsi défini, devient un instrument de lutte contre la barbarie, et Jean Capart de conclure :

« Je ne crois pas qu'il soit exagéré, ni audacieux, pour un directeur de musée, d'affirmer que parmi ces facteurs de progrès, les collections publiques jouent un rôle important ».

Si certains de ces arguments apparaissent quelque peu datés (le beau ou le progrès contre la barbarie), d'autres résonnent particulièrement à notre époque, notamment ceux de nature plus économique : si les pays les plus riches (que Capart présente comme utilitaristes) accordent tant de soins à leurs musées, c'est qu'il existe une raison... qui pour Capart est la cause de leur richesse. Capart se fonde ainsi prioritairement sur le public, pour des raisons éducatives bien sûr, mais aussi parce que ce dernier constitue une réelle source de financement du musée ; il ne s'agit plus de seulement convaincre quelques parlementaires ou la République des sciences de l'intérêt scientifique des musées, ceux-ci doivent montrer leur utilité au niveau éducatif, voire industriel. Le conservateur cherche à convaincre non seulement ses collègues, mais aussi (et surtout) l'écolier ou l'industriel.

Une pensée centrée sur le public

À la veille de la première guerre mondiale, la pensée muséologique est avant tout scientifique. Gustave Gilson, directeur du musée royal d'Histoire Naturelle de Belgique, décrit en 1914 le travail du musée moderne comme « consacré essentiellement au progrès de la Science, mission qui implique la conservation des résultats acquis¹ », tandis que le musée doit s'adresser « au visiteur lettré, d'une culture intellectuelle supérieure, mais non spécialisé en science ». Seuls, l'honnête homme sera bien accueilli au musée. Cette approche va se trouver bouleversée par deux phénomènes. Le premier est lié, dans les pays européens, à la montée du socialisme. Ainsi, en 1902, dans un article intitulé *L'art pour le peuple - Les catalogues des Musées*, Jules Destrée, critique d'art, juriste et grand penseur socialiste, mais aussi futur premier Président de l'Office international des Musées, parle déjà de la mission « d'éducation populaire » du musée, dont il voit les catalogues à bon marché comme un outil primordial :

1. GILSON Gustave, *Le Musée d'Histoire Naturelle Moderne - Sa Mission, son organisation, ses droits, extrait des Mémoires du Musée royal d'Histoire naturelle de Belgique*, Bruxelles, Hayez, 1914, 256p.

« Le Musée est un bien commun. Son but, c'est d'être un enseignement permanent, de provoquer le développement esthétique de la Nation tout entière¹ ».

La deuxième voie de pénétration des idées éducatives est liée à l'utilisation « démocratique » des musées par les Américains², et c'est sans doute celle qui inspire le plus Jean Capart, qui se rendit plusieurs fois aux États-Unis, bien qu'il ne soit pas le premier à avoir introduit en Europe des conceptions inspirées par le contact avec les États-Unis. En 1921, à l'occasion du XI^e Congrès International d'Histoire de l'Art organisé à Paris, Jean Capart présente *Quelques remarques sur l'enseignement de l'histoire de l'art*³, dressant le bilan des efforts – limités – de l'éducation scolaire à l'université et dans les musées. C'est selon toute vraisemblance à ce moment qu'il rencontre un certain nombre de penseurs américains, présents à Paris, dont les idées vont le marquer durablement. Il s'agit notamment d'Etheldred Abbot, évoquant *Le rôle du musée au point de vue de l'instruction*, de John Cotton Dana présentant *Un musée local en Amérique et ses efforts pour servir le bien public: Newark Museum Association* ou d'Edward Drummond Libbey dévoilant *Les Musées d'art américains; leur œuvre d'enseignement et la méthode particulière au musée de Toledo*. Le musée de Toledo, particulièrement apprécié par Capart (« le foyer le plus ardent des services éducatifs des musées »⁴) et celui de Newark font figure, chez les Américains, de pionniers en matière d'éducation⁵. Jean Capart saura rapidement tirer parti de ces nouvelles idées ; quelques mois après le congrès, il crée en 1922 le Service Éducatif des musées royaux d'Art et d'Histoire, l'un des premiers en Europe et probablement le premier sur le continent. On reste songeur devant les actions menées en faveur de l'éducation des milieux scolaires aux musées : les membres du service éducatif se rendant dans les écoles pour des séances « d'heure du conte », introduction au musée illustrée de diapositives. Après une ou deux séances, des visites guidées gratuites aux musées sont organisées, le coût du transport des écoliers étant parfois assumé par le musée...

C'est durant le même congrès qu'Henri Focillon présente sa communication sur *La Conception Moderne des Musées*, très largement aussi en faveur du public. C'est sous son impulsion qu'est créé, en 1927, un Office international des Mu-

1. DESTREE Jules, « L'Art pour le peuple - Les catalogues des musées », in *Le Peuple*, 18^{ème} année, 273, 30 septembre 1902, p.1.

2. REAU Louis, « L'organisation des musées », in *Revue de synthèse historique*, t.17, 1908, p.146-17; 273-293. « Notes complémentaires sur l'organisation des musées - les musées américains », t.19, 1909, p.150-159.

3. *Actes du XI^{ème} Congrès International d'Histoire de l'Art*, Paris, 26 septembre - 5 octobre 1921, Paris, P.U.F., 1923, t.I, p.186-192. Les articles cités par après sont tirés du même tome des Actes.

4. « Le rôle social des musées », in *Le temple des musées*, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1936, p.120.

5. ALEXANDER Edward P., *Museum Masters*, Nashville, The American Association for State and Local History, 1983, p.377-411.

sées, pour lequel, Jean Capart joue un rôle d'expert dans l'établissement de sa mission et de son fonctionnement¹.

Les débuts de la gestion muséale

Jean Capart sait manier la formule, *a fortiori* lorsqu'il s'agit de convaincre le public de visiter son musée (quelque peu éloigné du centre de la capitale, ce qui nuit à sa fréquentation) :

« Qu'est-ce qu'un grand musée ? C'est un grand magasin dont aucun des objets n'est à vendre. Qu'est-ce qu'un grand magasin ? C'est un grand musée dont toutes les collections peuvent être acquises par les visiteurs »²

La recherche de publics, mais aussi celle de financement, durant l'entre-deux-guerres, n'apparaît guère plus aisée qu'à notre époque. Les talents de gestionnaire de Capart constituent à cet égard un atout de première importance pour lutter contre les restrictions budgétaires, les problèmes d'engagement de personnel, les retards dans les exécutions de travaux programmés de longues dates, etc. Un certain nombre d'éléments expliquent les prédispositions de Capart pour la gestion. Sa formation de docteur en droit ainsi que son insatiable soif de lecture l'amènent à ne pas négliger les lectures administratives, mais aussi à découvrir de nombreux auteurs spécialisés en droit ou en gestion administrative³, mais l'élément décisif demeure sans conteste sa nomination au poste de Secrétaire des musées, poste créé en 1912 par Eugène Van Overloop, alors Conservateur en chef, pour le seconder dans ses activités administratives. Capart est ainsi associé, durant treize années, au travail de son prédécesseur. Cette opportunité lui permet d'être rapidement confronté aux problèmes d'organisation générale du musée, d'assimiler les connaissances requises pour administrer un établissement de ce type, et d'en mûrir les solutions avant leur application⁴.

1. Outre Henri Focillon, Jean Capart était entouré de Henri Verne, (Directeur des Musées Nationaux de France), Max Friedländer (Directeur du Cabinet des Estampes de Berlin), M. Baud-Bovy (Président de la Commission des beaux-arts, Genève), Jean Guiffrey (Conservateur du département des peintures au Louvre) et Fernando Alvarez de Sotomayor (directeur du Prado), une pléiade de noms illustres révélatrice de la place de Jean Capart dans le monde des musées.

2. CAPART Jean, « L'utilité des musées », in *Le temple des musées*, *Op. cit.*, p.178.

3. Capart cite à plusieurs reprises des auteurs spécialistes de l'administration industrielle et générale (notamment Fayol, Henry, Gérard, Cattoir, Buttgenbach, etc.). Ces ouvrages se trouvent à la bibliothèque des Musées. Signalons également que Jean Capart entra rapidement en contact avec le milieu « commercial » par le biais de sa première femme, Alix Idiery, fille d'un riche commerçant (voir Anne Marie et Auguste BRASSEUR CAPART, *Jean Capart ou le rêve comblé de l'Égyptologie*, Bruxelles, Arts et Voyages, 1974, p.25).

4. « C'était en 1912. Eugène Van Overloop, Conservateur en Chef des Musées Royaux du Cinquantenaire, faisait appel – pour la création d'un secrétariat, en annexe à la direction de ces Musées, – au Conservateur des antiquités égyptiennes, que sa formation de docteur en droit semblait désigner plus spécialement à de telles fonctions. Avec cette hauteur de vues qui le faisait planer dans tous les domaines, avec cet élan dont sont capables les esprits forts, Jean Capart créa et organisa de toutes pièces un service qui s'avéra bientôt un modèle du genre. » M.PAUL, « Jean Capart administrateur »,

Jean Capart est ainsi sans doute le seul conservateur belge à avoir rédigé un article (« le budget des musées royaux d'Art et d'Histoire ») entièrement consacré aux budgets de son établissement. Cette aisance à manier les chiffres et les devises constitue un cas relativement exceptionnel à l'époque, dans un milieu souvent rebuté par l'évocation des aspects monétaires – sauf en numismatique – ou par la pratique des calculs les plus élémentaires. Mais l'égyptologue n'en reste pas là ; loin de se limiter aux seuls exercices budgétaires, il envisage également de nouvelles solutions adaptées à la situation financière de la Belgique, afin d'atteindre les buts qu'il s'est fixés. Car ses objectifs sont ambitieux. Comme bon nombre de conservateurs, il entend agrandir son établissement. Se fondant sur le plan directeur d'extension du musée esquissé au début du siècle¹, il n'a de cesse d'obtenir de nouveaux locaux pour les collections dont il a la charge. Les musées connaissent, sous sa direction et bien qu'en temps de crise, des extensions considérables : ouverture, en 1930, de la galerie Albert et Élisabeth, inauguration en 1931 du bâtiment d'ethnographie américaine et, en 1935, de celui abritant les salles d'Extrême-Orient². De la même manière, les collections dont il a la charge, ainsi que la bibliothèque du musée, s'enrichissent de manière remarquable. La création du Service éducatif, en 1922, de même que la constitution en 1934 du laboratoire de recherche, à la tête duquel il nomme Paul Coremans, constituent des faits marquants de la muséologie belge durant l'entre-deux-guerres.

Pour comprendre ce qui permet à Capart d'obtenir de tels résultats, il convient d'abord de souligner son labeur incessant vis-à-vis des autorités politiques et administratives. Sans jamais se décourager, l'égyptologue réitère ses demandes à toutes occasions. Parfaitement au fait des dispositifs législatifs et administratifs, il a souvent recours à des moyens originaux pour appuyer ses demandes. Ainsi, le laboratoire du musée est équipé, sur sa proposition, avec du matériel allemand négocié sur base des budgets de réparation des dommages de la Première Guerre. La première tranche des travaux de construction de la Galerie Albert et Élisabeth, en 1929, est entamée après que Capart ait proposé de vendre un stock de matériaux entreposés au Cinquantenaire et d'en affecter les bénéfices à la construction³.

Chronique d'Égypte, n° 44, juillet 1947, p.212. Voir aussi CAPART Jean, *L'avenir des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Bruxelles, 1936, 15 feuillets, (consultable à la bibliothèque centrale du Musée), p.13.

1. Eugène VAN OVERLOOP, « Nos futures installations », *Bulletin des Musées royaux des Arts décoratifs et industriels à Bruxelles*, oct. 1901, p. 1-3.

2. Voir les différents articles de Capart rassemblés dans *Le Temple des Muses*, Op. Cit.

3. La construction de nouveaux bâtiments, commencée au début du siècle, avait été retardée plusieurs fois, faute de crédits. Il existait à cette époque (1927), à l'emplacement de la galerie de jonction à construire (Galerie Albert & Elisabeth), un stock de barrières en bois et autres matériaux inutilisés. Jean Capart propose de les vendre et d'entamer la fondation avec le produit de leur adjudication. L'idée plaît au ministre, et la construction est entamée ! (Source : Entretien avec A.Mekhitarian, janvier 1993). Bien entendu, Jean Capart sait que le produit de cette vente ne peut être suffisant pour couvrir les frais de construction ; mais au moins la première étape de construction est-elle initiée. La même proposition est lancée par Capart pour effectuer les travaux d'adaptation de la salle circulaire, au sud de l'arcade du Cinquantenaire. La vente des matériaux des anciennes galeries d'exposition

Jean Capart noue également des contacts étroits avec la famille royale, notamment durant l'expédition de la Reine Élisabeth en Égypte afin d'assister à l'ouverture de la tombe de Toutankhamon. Le Conservateur en chef ne manque jamais une occasion de saluer (dans ses articles ou ses discours) les mérites du Roi et de la Reine. La première galerie inaugurée après-guerre porte le nom des souverains, et la dernière phase de rénovation des musées aurait dû être couronnée par l'ouverture d'un « Musée Léopold III »¹. Il serait erroné de ne voir là que de la flagornerie : la grande popularité dont jouit, à cette époque, le couple royal, de même que son intérêt manifeste pour la science et les arts, permet à Capart de bénéficier d'appuis solides lors de la réalisation de ses grands travaux. Dans cette même perspective, Capart ne manque pas une occasion d'interpeller le public pour l'amener à soutenir ses projets afin de créer selon sa propre expression, un « parti des musées »². Conférences radiophoniques, articles dans les journaux ou dans des revues, tous les moyens sont bons pour parler de ses nouveaux projets. Sans doute Jean Capart figure-t-il, à cet égard, parmi les premiers conservateurs en Europe à utiliser régulièrement les campagnes de presse, voire des campagnes publicitaires (il crée notamment plusieurs affiches vantant les mérites du musée ou de ses services)³.

Tous les publics sont visés, bien que Jean Capart organise également d'autres opérations plus spécifiquement destinées à certains publics. A l'instar de bon nombre de conservateurs, Jean Capart se concentre notamment sur les milieux scolaires, espérant que les écoliers, une fois acquis au plaisir de la visite,

permet de financer complètement l'adaptation des nouvelles salles (CAPART Jean, « Les Musées en 1930 », *Le temple des musées, op.cit.*, p.66). C'est encore par une autre astuce que Capart parvient à faire équiper les laboratoires du Musée. Des sommes importantes avaient été versées par l'Allemagne, en réparation des dommages de guerre, mais une part conséquente de celles-ci étaient libellées en marks et bloquées à la Reichbank. Jean Capart en profite pour demander l'équipement du laboratoire avec des appareils de fabrication allemande, et de régler la facture au moyen des crédits bloqués en Allemagne. Non seulement il obtient satisfaction, mais il reçoit également un crédit de 1.000.000 fb pour sa bibliothèque, soit dix fois plus que le budget normal ! (CAPART Jean, « L'avenir des Musées royaux d'Art et d'Histoire », *Op. Cit.*, p. 4-5.). L'achat de matériel d'exposition, souvent onéreux, est lui aussi freiné par la politique budgétaire de l'Etat. Jean Capart, au lendemain des expositions d'art d'Anvers et de Liège (1930), obtient encore du Gouvernement que celui-ci lui mette à disposition un grand nombre des vitrines qui avaient été acquises à cette occasion ; initiative donc principalement la section des Industries d'Art (CAPART Jean, « Les récents développements des Musées Royaux d'Art et d'Histoire », *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Nov.1931, p.169).

1. CAPART Jean, « L'avenir des Musées royaux d'Art et d'Histoire », *Op. Cit.*

2. Expression citée par Jacques LEFRANCQ, « Le rôle social des musées : un exemple belge », *Mouzeion*, n°3, déc.1927, p.249.

3. Certains des communiqués radiophoniques de Capart sont repris dans « Le développement des Musées - La situation en 1926 et les projets d'avenir », in *Le temple des musées, Op.cit.*, p.11-49. Capart précise (dans « L'avenir des Musées royaux d'Art et d'Histoire », *Op. cit.*) que, ne voulant pas de politique de résignation face à la léthargie étatique, il exposa dès 1926 à la radio ses projets d'avenir pour le musée. Il est fort probable que ce soit à son initiative qu'aient été explorées, au sein du Conseil de Direction de l'Office international des Musées dont il faisait partie, les questions relatives à la « propagande » des musées.

perpétueront d'eux-mêmes la fréquentation des musées, les enfants devenus grands emmenant leur propre progéniture visiter ces temples du savoir¹. Il tente également de s'adresser aux entreprises : se fondant sur plusieurs exemples américains, il propose aux industriels d'améliorer le *design* de leurs produits manufacturés, en ayant recours à la formidable banque de données que peut constituer un musée spécialisé dans le secteur des arts décoratifs tel que les musées royaux d'Art et d'Histoire².

La Fondation Egyptologique Reine Elisabeth

La réforme sans doute la plus marquante dans l'itinéraire de Capart est la constitution, en 1923, de la Fondation égyptologique Reine Élisabeth, qui lui permet de se détacher pour un temps de la logique des subventions. Jean Capart s'est expliqué plusieurs fois sur les circonstances « fabuleuses » dans lesquelles celle-ci a été fondée, en 1923, lors du voyage de la Reine Elisabeth en Egypte pour

1. . « Attendez-vous à quinze années d'aridité ; après cela, vous verrez que tout ira tout seul. Les enfants venus au musée avec leur école seront les papas et les mamans de demain, ils conduiront leurs enfants au musée sans qu'il faille les y attirer par une propagande quelconque », lui confiait un conservateur américain lors d'un séjour aux Etats-Unis (« Le rôle social des musées », *Op. cit.*, p. 115-116). Jean Capart eut seulement droit aux années d'aridité. Quatorze années après qu'il eut été nommé Conservateur en Chef, la Belgique se mobilisait pour la guerre...

2. Jean Capart tenta en effet de développer ce concept qu'il avait découvert lors de son premier voyage aux Etats-Unis : la création d'un bureau de relations entre le Musée et les Entreprises, et dont il parle avec émerveillement dans son journal de voyage : « Le 16 au matin, je retourne au Metropolitan. Je n'y loge pas encore... J'avais rendez-vous avec le secrétaire, Mr Kent, et ma matinée se passe à parler Service Educatif et à visiter les organes généraux : atelier photographique, inventaire général, service commercial d'art industriel. Cela tout particulièrement m'intéresse. Mr Bach entretient des rapports suivis avec 600 journaux et revues techniques, organise des expositions, signale aux techniciens les acquisitions nouvelles de nature à les intéresser. Et il faut voir les résultats. Les grandes firmes impriment fièrement sur leurs échantillons de soieries, par exemple, à quelle pièce du musée elles ont emprunté tel motif, telle technique. Mr Bach a plaisir de comparer les laids emballages de certains produits et les charmantes boîtes dans lesquelles on les vend maintenant et qui ont été dessinées au musée. Il y a là pour nous, si on veut le comprendre, une complète révolution à réaliser ; et maintenant, je sais comment le Metropolitan reçoit toujours plus d'argent qu'il n'en demande. La collectivité a compris à quoi pouvait servir un musée, et pour les gens d'affaire, ils savent que le musée les aide à gagner de l'argent. Ces gens sont en train de créer dans la masse ce désir des belles choses, indispensable pour que l'art existe. On m'a promis tous les éléments pour faire une exposition à Bruxelles en juin, et je commenterai les photographies et les échantillons. Peut-être que quelques bruxellois comprendront à quoi peut servir un musée. » (*Journal de voyage en Amérique du Nord, 1924, Archives de la famille de Jean Capart*). Ce principe, qui est à la base de nombre de musées d'art décoratifs – notamment le Victoria & Albert Museum, qui fit figure de pionnier, ne semble pas avoir véritablement connu de succès en Belgique à cette époque : Tout au plus trouve-t-on une « réclame » pour ce Bureau de Propagande (in *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, nov. 1931, publicité, deux pages après la p.176), ainsi que la mention de l'exposition organisée par les Musées en 1925, à laquelle Jean Capart fait probablement référence lors de la mention de sa découverte dans son journal (X., « Petite gazette » (sur une exposition prêtée par le Metropolitan Museum), *Le Soir*, 3 octobre 1925, p.1.)

assister à l'ouverture du tombeau de Toutankhamon. La proposition, lancée par Jean Capart à l'un de ses hôtes belges en Egypte, de créer un fond pour subvenir aux achats de la bibliothèque égyptologique des musées royaux d'Art et d'Histoire, se développe dans des proportions inespérées, et le « fonds pour l'achat de livres », imaginé dans un premier temps se transforme rapidement en institut de recherche, équipé de sa bibliothèque et d'un centre de documentation¹.

Le principe de la Fondation révolutionne considérablement l'activité du département égyptologique. Créée sous le régime des associations, la Fondation conserve une autonomie de gestion totale – y compris pour l'engagement de personnel –, fait encore relativement rare au niveau des musées dirigés par l'État. La Fondation est cependant rattachée au musée et ses acquisitions (livres ou œuvres d'art) sont inscrites au patrimoine de ce dernier (la Fondation se contentant du seul « bénéfice moral » de l'opération²).

Vers l'autonomie de gestion

Capart souhaite étendre le système des fondations et des instituts à l'ensemble du musée, ce qui permettrait de résoudre bon nombre des problèmes liés à la gestion publique : l'engagement du personnel, passant par les instituts, ne doit pas passer par les procédures complexes de sélection de personnel par l'État ; les acquisitions de livres, et quelque fois d'œuvres, peuvent se faire avec rapidité et en toute liberté ; les différentes sections disposeraient de cette manière d'une autonomie plus grande dans leur politique d'acquisition et de recherche. C'est dans cet esprit d'autonomie qu'il dote le Service éducatif d'un statut d'association sans but lucratif en 1923. Nommé Conservateur en chef, il s'emploie donc à développer le principe des instituts. L'Institut belge des Hautes Études chinoises est rattaché en 1929 aux collections d'art d'Extrême-Orient, tandis que l'association *Les amis de l'Orient* est créée en 1930. Capart espère ajouter, à l'occasion du centenaire de l'indépendance belge, un institut d'archéologie nationale rattaché au Service des fouilles, un institut d'archéologie classique, un autre d'ethnographie, etc.³. Il envisage les sources de financement de sa Fondation de différentes manières. Celle-ci, bien entendu, demande une cotisation

1. Le texte le plus complet à ce sujet a été rédigé par Jean CAPART lui-même, et est intitulé « Un conte que Schéhérazade n'a pas connu », *Revue des Conférences françaises en Orient*, 9^e année, N°11, nov.1945 ; p. 641-650. Voir également Jean-Michel BRUFFAERTS, « Une reine au pays de Toutankhamon », *Museum Dynasticum*, 1998-1, p. 3-35.

2. CAPART Jean, « La réorganisation des Musées Royaux d'Art et d'Histoire », in *Le temple des musées*, *Op.cit.*, p.164. Il y a cependant lieu de citer, existant antérieurement à la Fondation égyptologique, d'autres sources de financement, cependant peu développées. Une *caisse des musées* avait été instaurée dès 1902, afin de faciliter les procédures d'acquisition d'œuvres (« Notre caisse auxiliaire », *Bulletin des Musées Royaux des Arts décoratifs et industriels à Bruxelles*, nov.1902, p.9-10.). En 1907 avait aussi été fondée la *Société des amis des Musées royaux de l'État*, dans le but de développer un mouvement de sympathie vers les musées, et susciter les dons (Eugène VAN OVERLOOP, « La société amis des Musées Royaux de l'État, à Bruxelles », *Bulletin des Musées Royaux des Arts décoratifs et industriels à Bruxelles*, janv.1908, p.1-2).

3. CAPART Jean, « Le rôle social des musées », *Op.cit.*, p.112.

à ses membres (répartis en plusieurs catégories), mais elle organise aussi des fêtes de soutien, des tombolas ou autres moyens ludiques pour organiser ce que l'on peut considérer comme de véritables campagnes de levées de fonds¹. La Fondation fonctionne également sur la base des revenus de son capital de départ, fait relativement rare en Belgique, ainsi que sur les revenus procurés par la vente de ses ouvrages, et n'hésite pas à recourir à l'emprunt pour financer leur réalisation. Enfin, à partir de 1930, partant de l'argument que la Fondation enrichit considérablement le patrimoine de l'État, Jean Capart obtient que ce dernier lui octroie une subvention², sans pour autant que les pouvoirs publics n'aient un droit de regard quelconque sur sa gestion.

On sait la fortune de la Fondation Égyptologique dont la bibliothèque, encore embryonnaire au début des années 1920, devient l'une des plus riches au monde à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Le rayonnement de son activité, tant éditoriale que scientifique, à l'instar de son excellente santé financière, éclipsent quelque peu le sort des autres instituts créés par après, mais également administrés par d'autres conservateurs sans doute moins bons gestionnaires que l'égyptologue. Car une telle formule, assurément américaine dans sa philosophie – faisant appel non seulement au mécénat privé, mais aussi aux techniques de gestion issues de l'entreprise –, aurait assurément, si elle avait été suivie avec autant de conviction par tous les départements, doté les musées royaux d'une dynamique résolument différente, dont la Fondation égyptologique permet de percevoir quelques-uns des avantages.

La recherche, la gestion et le grand public

S'il peut être considéré comme un gestionnaire astucieux et un grand conservateur de la section égyptologique de son musée qu'il développe dans des proportions considérables, Jean Capart est également un scientifique reconnu à travers le monde. Il n'hésite pas, cependant, à vulgariser son savoir, s'opposant à tout rejet du grand public, qu'il accueille aussi bien lors de ses conférences qu'au musée, notamment par l'entremise de son service éducatif. Accueillir tous les publics au musée : imaginant dans un petit ouvrage intitulé *Le collectionneur*, l'histoire d'un collectionneur « scientifique » de boutons de culotte voulant léguer le fruit de ses recherches au musée, Jean Capart, (qui s'oppose cependant à l'entrée de ce legs encombrant dans les collections du musée) fustige ainsi « *ceux qui avaient*

1. Ces moyens de financement furent surtout utilisés durant les premières années, afin d'établir des assises suffisamment solides à la Fondation. Une tombola fut organisée en 1926. Des « fêtes de Toutankhamon » furent organisées à Bruxelles et à Héliopolis ; la première permettant de vendre un grand nombre des billets de tombola, la seconde rapportant 127.000 de francs belges de l'époque. Enfin, une maquette de la pyramide de Kheops fut placée au musée, dans le département égyptien. Les visiteurs étaient invités à venir la « construire » moyennant le paiement des blocs, disponibles dans des appareils automatiques (voir les différents articles sur l'activité de la Fondation, parus dans la *Chronique d'Égypte*).

2. CAPART Jean, « Rapport du directeur - Exercice 1930-1931 », *Chronique d'Égypte*, 13-14, janv.1932, p.10.

contribué à lui faire croire que la science, pour rester sur les plus hauts sommets où elle voisine avec la vérité, doit se garder de toute attache avec la réalité¹. »

Sans doute Capart constitue-t-il, dans cette perspective, un muséologue précurseur du point de vue du rôle social du musée. On est loin, certes, du musée participatif ou du militantisme de la Nouvelle muséologie, encore plus loin de l'inclusion sociale ou de l'activisme muséal tels qu'ils prévalent de nos jours. En revanche, le rôle social du musée, qui se décline pour l'égyptologue à travers le développement du service éducatif qu'il a créé, ne va ici ni à l'encontre du travail scientifique, ni des questions de financement et de gestion. Le musée, en ce sens, apparaît comme réellement inclusif, ouvert aussi bien au savant qu'à l'écolier désargenté, à l'homme d'affaire ou aux femmes du monde.

1. *Le Collectionneur*, Liège, G. Thone, 1938.

Publications de Jean Capart dans le domaine des musées et de la muséologie

Ouvrages

CAPART Jean, *Le Temple des Muses*, Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1932 -1ère éd.), 1936 (2ème éd.

CAPART Jean, *Le Collectionneur*, Liège, G.Thone, 1938.

CAPART Jean, *L'Amérique telle qu'on la dépeint et telle qu'elle est*, Bruxelles, De Visscher, 1945.

Articles

(Les articles ayant été regroupés dans les deux éditions de *Le Temple des Muses* ne sont pas repris ici)

CAPART Jean, « Antiquités égyptiennes », in *Bulletin des Musées Royaux des Arts décoratifs et industriels à Bruxelles*, juillet 1902, p.72-75 ; août 1902 p.81-83.

CAPART Jean, « L'organisation des musées des pays neufs », in *Congrès international d'expansion économique mondiale*, Mons, 1905, Section V, rapport de 4p.

CAPART Jean, « Quelques remarques sur l'enseignement de l'histoire de l'art », in *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art, Paris 26 Septembre - 5 Octobre 1921*, Paris, P.U.F., 1923, t.I, p.186-192.

CAPART Jean, « Mes Impressions d'Amérique », in *Bulletin du Cercle des Alumni de la Fondation universitaire*, décembre 1925, p.46-75.

CAPART Jean, « La question des bibliothèques », in *Pourquoi Pas*, 14 octobre 1927, p.1217.

CAPART Jean, « A propos d'une visite aux collections égyptologiques d'Allemagne et de Hollande », in *Chronique d'Égypte*, 6, Juillet 1928, p.144-147.

CAPART Jean, « Au Metropolitan Museum », in *Chronique d'Égypte*, n°7, déc.1928, p.72-73.

CAPART Jean, « Au musée de Boston », in *Chronique d'Égypte*, n°7, déc.1928, p.74.

CAPART Jean, « Bulletin des Musées Royaux du Cinquantenaire », in *Bulletin du Service éducatif des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, fév.1929, p.9-10.

CAPART Jean, « Appel à nos membres », in *Bulletin du Service Educatif des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Juin 1929, supplément.

- CAPART Jean, « Retour d'Amérique », in *Bulletin du Cercle des Alumni de la Fondation Universitaire*, novembre 1931, p.84-85.
- CAPART Jean, « Les récents développements des Musées Royaux d'Art et d'Histoire », in *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Nov.1931, 167-169.
- CAPART Jean, « Joseph Destrée », in *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, mai 1932, p.50-51.
- CAPART Jean, « La Collection Wilbour au Brooklyn Museum », in *Le Messenger de New York*, vol.VI, n°6, 15 juin 1933, p.8-9.
- CAPART Jean, « La conservation des monuments et la nécessité d'une collaboration internationale - l'exemple de Philae », in *Mouseion*, n°19, 1932, p.141-147.
- CAPART Jean, « L'Art et l'Histoire aux musées du Cinquantenaire », in *Annuaire Général des Beaux-Arts de Belgique*, III, 1933, p.177-182.
- CAPART Jean, « Introduction au Numéro spécial «La vie et la culture américaine» », *Revue du Cercle des Alumni de la Fondation Universitaire*, Juin-Aout 1934, p.344-346.
- CAPART Jean, « Les fouilles américaines en Egypte », in *Revue du Cercle des Alumni de la Fondation Universitaire*, juin-aout 1934, p.430-441.
- CAPART Jean, « Musées d'Amérique et Musées d'Europe », in *Le Soir*, 9 mars 1935, p.1.
- CAPART Jean, « Pour un répertoire international des collections des antiquités égyptiennes », in *Mouseion*, 29-30, 1935, p.137-138.
- CAPART Jean, "The Egyptian Department", in *The Brooklyn Museum Quarterly*, vol.22, 3, July 1935, p.118-121.
- CAPART Jean, « Réalisations et prévisions », in *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, juil.-aout 1936, p.74-76.
- CAPART Jean, « La Fondation Egyptologique Reine Elisabeth », in *Le Flambeau* 20, 9, Sept.1937, p.313-320.
- CAPART Jean, « Le Budget des Musées Royaux d'Art et d'Histoire », *Le Flambeau*, aout 1938, p.217-226.
- CAPART Jean, « Nécrologie - Henri Rousseau », in *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, mai-juin 1940, p.68-71.
- CAPART Jean, « Nécrologie - Comte Louis Cavens », in *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, nov-déc. 1940, p.139-142.

CAPART Jean, « Un conte que Schéhérazade n'a pas connu », in *Revue des Conférences Françaises en Orient*, 9^e année, N°11, nov.1945 ; t.à p., 15p.

CAPART Jean, « Doit-on restaurer les œuvres anciennes ? », in *Chronique d'Égypte*, n°44, juillet 1947, p.312.

Rapports de Jean Capart pour la Fondation Egyptologique

Avant-Propos, in *Chronique d'Égypte*, 1, déc. 1925, p.1-2.

- « Rapport du directeur à l'Assemblée générale de la Fondation - Exercice 1923-1924 », in *Chronique d'Égypte*, 1, déc.1925, p.5-12.
- « Rapport du directeur à l'Assemblée générale de la Fondation - Exercice 1924-1925 », in *Chronique d'Égypte*, 1, déc.1925, p.12-25.
- « Rapport du directeur à l'Assemblée générale de la Fondation (Exercice 1925-1926) », in *Chronique d'Égypte*, 3, oct.1926, p.1-9.
- « Rapport du directeur sur l'exercice 1926-1927 », in *Chronique d'Égypte*, 5, déc.1927, p.1-8.
- « Rapport du directeur - Exercice 1927-1928 », in *Chronique d'Égypte*, 7, déc.1928, p.2-14.
- « Rapport du directeur - Exercice 1928-1929 », in *Chronique d'Égypte*, 9, janv.1930, p.2-11.
- « Rapport du directeur - Exercice 1929-1930 », in *Chronique d'Égypte*, 11, janv.1931, p.3-10.
- « Rapport du directeur - Exercice 1930-1931 », in *Chronique d'Égypte*, 13-14, janv.1932, p.1-11.
- « Rapport du directeur - Exercice 1931-1932 », in *Chronique d'Égypte*, 15, janv.1933, p.1-8.
- « Rapport du directeur - Exercice 1932-1933 », *Chronique d'Égypte*, 17, janv.1934, p.5-9.
- « Rapport du directeur, in *Chronique d'Égypte*, 19, janv.1935, p.12-16.
- « Rapport du directeur, in *Chronique d'Égypte*, 21, janv.1936, p.13-16.
- (Le rapport sur l'exercice 1935-1936 a été écrit par la directrice adjointe, Marcelle Werbrouck)
- « Rapport du directeur », in *Chronique d'Égypte*, 25, janv.1938, p.12-16.
- « Rapport du directeur », in *Chronique d'Égypte*, 27, janv.1939, p.18-22.
- « Rapport du directeur », in *Chronique d'Égypte*, 29, janv.1940, p.13-16.

- « Rapport du directeur », in *Chronique d'Égypte*, 31, janv.1941, p.12-14.
- « Rapport du directeur », in *Chronique d'Égypte*, 33, janv.1942, p.12-14.
- « Rapport du directeur », in *Chronique d'Égypte*, 35, janv.1943, p.12-15.
- « Rapport du directeur », in *Chronique d'Égypte*, 37, janv.1944, p.13-16.
- « Rapport du directeur », in *Chronique d'Égypte*, 39-40, janv.et juill.1945, p.4-10.
- « Rapport du directeur », in *Chronique d'Égypte*, 41, janv.1946, p.4-10.

Archives et documents

- Archives générales du royaume
Fonds «*Administration des Beaux-Arts*», Ancien Fonds, Instr.4: n°6-12 (Expositions), n°85 (Musée du Cinquantenaire: locaux, commissions, fouilles: 1878-1934), n°86-88 (Musée du Cinquantenaire: Acquisitions 1890-1920), n°89 (personnel, activités, demandes d'emploi), n°90-92 (dossiers personnels, prêts).
- Archives privées
Archives Brasseur-Capart/Brancart
Archives Delneste
- Archives de l'Association Egyptologique Reine Elisabeth
Photographies de la section égyptienne
Fonds Jean Capart, <https://jeancapart.org/>
- Bibliothèque centrale des Musées royaux d'art et d'histoire
L'avenir des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1936, 15 feuillets
L'achèvement des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Documents, Bruxelles, 1939, 9 feuillets,

Bibliographie critique sélective

Ouvrages

- BRASSEUR CAPART Anne-Marie & Auguste, *Jean Capart ou le rêve comblé de l'Égyptologie*, Bruxelles, Arts et Voyages, 1974.
- VAN DE WALLE Baudouin, LIMME Luc, DE MEULENAERE Herman, *La collection égyptienne – les étapes marquantes de son développement*, Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1980.

Articles

- BRUFFAERTS Jean-Michel, « Bruxelles, capitale de l'égyptologie. Le rêve de Jean Capart (1877-1947) », in : Susanne Bickel et al. (éd.), *Ägyptologen und Ägyptologien zwischen Kaiserreich und Gründung der Beiden Deutschen Staaten. Reflexionen zur Geschichte und Episteme eines altertumswissenschaftlichen Fachs im 150. Jahr der Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde*, Berlin, Akademie Verlag – De Gruyter, 2013, p. 193-241.
- DELTOUR-LEVIE Claudine, « 1889-1946 », in *Liber Memorialis 1835-1985*, Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, p.31-56.
- FONDATION EGYPTOLOGIQUE REINE ELISABETH- Numéro spécial d'hommage à Jean Capart, in *Chronique d'Égypte*, n°44, Juillet 1947.
- LAVACHERY Henri, « Jean Capart Conservateur en Chef des Musées Royaux d'Art et d'Histoire », in *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, nov.-déc. 1942, p.122-126.
- LAVACHERY Henri, « Jean Capart Conservateur en Chef honoraire (1877-1947) », in *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, sept. 1947, p.103-104.
- MAIRESSE François, « L'idée du musée dans la pensée de Jean Capart », in *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, XVII, 1995, pp. 113-121.
- MAIRESSE François, « Jean Capart et la gestion des musées royaux d'art et d'histoire durant l'entre-deux-guerres », in *Bulletin des musées royaux d'art et d'histoire* (Bruxelles), 71, 2000, p. 31-41.
- MEKHITARIAN Arpag, « Capart (Jean-François-Désiré) », in *Biographie nationale*, XLIV, dernier suppl. t. XVI, fasc. 1, Bruxelles, Bruylant, 1985, col. 141-151 ;
- PIRENNE Jacques, « Notice sur Jean Capart », in *Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, 1957, p.115-168.
- PREAUX Claire, « Jean Capart (1877-1947) », in *Alumni*, t.XVI, 1947, n°5-6, p.211-226.
- TAGGART (E.), "The New Wilbour Memorial Hall", in *The Brooklyn Museum Quarterly*, vol XX, 3, July 1933, 57-69.
- VAN DE WALLE Baudouin, « Jean Capart (1877-1947) », in *Liber Memorialis, L'Université de Liège de 1936 à 1966, Notices historiques et biographiques, publiées par les soins de Robert Demoulin*, T.II, notices Biographiques, Liège, Rectorat de l'Université, 1967, p.39-57.

WARMENBOL Eugène, « Jean Capart (1877-1946) », in *Institut supérieur d'histoire de l'art et d'archéologie de Bruxelles 1903-2003. Centième anniversaire*, Bruxelles : ISHAAB, 2003, p. 34-35.

WERBROUCK Marcelle, « Jean Capart (1877-1947) », in *Archives, Bibliothèques et Musées*, 1947, t.18, p.147-151.

Louis Réau

1881 (Poitiers) - 1961 (Paris)

Julie Paulais

Germaniste de formation, ancien élève de l'École Normale supérieure (1900-1904), Louis Réau suivit également les cours de russe à l'École des Langues orientales. Après avoir été nommé maître de conférences à la Faculté des Lettres de Nancy en 1908, il devient le premier directeur de l'Institut français de Saint-Petersbourg en 1911, jusqu'en 1913, puis directeur de l'Institut français de Vienne de 1930 à 1938, encourageant ainsi l'influence culturelle française à l'étranger. Agrégé d'allemand et docteur en Lettres (mention très honorable en 1922), cet historien de l'art prolifique et pédagogue écrit de nombreux ouvrages tout au long de sa vie, tout en donnant en parallèle des cours et des conférences d'histoire de l'art à l'École du Louvre, à l'École Normale supérieure, à la Sorbonne (1938-1951), à l'Institut, au Collège de France et dans d'autres pays. Il porte également un grand intérêt au domaine éditorial en tant que secrétaire général de la *Revue germanique* de 1905 à 1908 puis, durant la guerre, directeur du service de presse russe au Bureau de la presse étrangère du Ministère de la Guerre et, rédacteur en chef de la Gazette des Beaux-Arts entre 1924 et 1929.

Il participe aussi à diverses manifestations artistiques, notamment en faisant partie du Comité d'organisation de l'exposition « Cent ans de peinture française », réalisée en collaboration avec ses collègues russes de la revue *Apollo* au palais Youssouпов (Saint-Petersbourg) en 1912, ainsi que du Comité de « L'Exposition d'Art Italien » organisée en 1935 au Petit Palais et au musée du Jeu de Paume. Respecté et reconnu de la profession, il est successivement membre de nombreuses académies, tant en France qu'à l'étranger, et de Sociétés d'histoire et d'art¹. Il sera notamment directeur de la Société d'Histoire de l'Art français entre 1925 et 1930.

En termes de muséographie, les influences de Louis Réau sont ainsi dans un premier temps fortement liées à l'Allemagne et à la Russie. Sa découverte plus tardive de la conception que peuvent avoir les Américains sur l'organisation des musées le marque également. Mais Réau reste avant tout admiratif des institutions muséales allemandes, qu'il décrit, critique et compare dans de nombreux articles, notamment afin de mettre en avant le retard flagrant de la France dans ce domaine. Ce constat sur la situation médiocre des musées français n'est pas

1. En France, il est notamment nommé président de la Société d'Histoire de l'art français entre 1925 et 1930, président de la Société d'Histoire moderne en 1928 et vice-président de la Société nationale des Antiquaires de France en 1937. Il est également membre libre de l'Académie des Beaux-Arts à l'Institut de France une décennie plus tard.

nouveau puisque, dès le XIX^e siècle, de nombreux auteurs ont dénoncé le mauvais fonctionnement des musées, particulièrement ceux de province.

En 1908, Louis Réau est l'auteur de la première synthèse sur l'organisation des musées en France, synthèse qu'il effectue en comparant le cas de la France avec des exemples étrangers et surtout allemands. Il publie plus tard un article sur les musées américains pour compléter sa synthèse. Entre 1908 et 1912, Louis Réau effectue de nombreux voyages, surtout dans les pays de l'Est, et s'adonne à une intense activité de critique muséographique des institutions muséales qu'il visite. Il publie ces critiques dans des revues françaises, et s'en sert parfois dans ses ouvrages postérieurs, comme c'est le cas de *Saint-Pétersbourg*, dans lequel il reprend une partie de ses articles écrits en 1912 « La beauté de Saint-Pétersbourg » et « La galerie de tableaux de l'Ermitage et la collection Semenov ». Ses articles concernent des musées français (musée des Beaux-Arts de Nancy), américains (musée des Beaux-Arts de Boston), russes (musée de l'Ermitage, Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, musée Alexandre III, musée Stieglitz), et allemands (Alte Pinakothek, Altes Museum, Neues Museum, Galerie Nationale de Berlin, Kaiser Friedrich Museum, le museum für Kunst und Gewerbe de Hambourg), dans lesquels Réau développe les concepts qu'il avait déjà abordés dans ses articles de 1908.

Le rôle des musées : un plaisir esthétique teinté d'un rôle social

Dans son article de 1908 dans la *Revue de synthèse historique*, Louis Réau commence par revenir sur l'utilité des musées, problématique revenant souvent dans le débat muséographique de l'époque. Les détracteurs des musées y voient des « prisons de l'Art », coupant les œuvres de leur contexte de création et de présentation initiaux, où errent les artistes se contentant de copier sans forger leur propre technique. Réau pense que ce sont plutôt de « vastes cimetières où les œuvres d'art du passé reposent pêle-mêle comme des corps sans vie »¹. Réau défend les musées, nécessaires pour préserver les œuvres contre tous les risques de destructions, « nécessaires et bienfaisants si nous nous plaçons au point de vue de la science et de l'éducation populaire »², permettant des rapprochements utiles pour l'historien, sans qu'il soit obligé de parcourir le globe pour voir les chefs-d'œuvre désirés, faisant l'éducation artistique du peuple et lui enseignant le respect des œuvres et des monuments du passé. Pour Réau, les musées sont un « mal nécessaire », dont l'institution séculaire ne peut être abolie et qu'il convient donc d'améliorer, au lieu de s'acharner à la détruire. De là un constat accablant sur l'organisation des musées en France.

Louis Réau admire particulièrement les directeurs de musées allemands, à la fois scientifiques et administrateurs, notamment Wilhelm von Humboldt (1767-

1. RÉAU Louis, « L'organisation des Musées I », *Revue de synthèse historique*, octobre 1908, n°50, p. 147.

2. *Ibid.*, p. 147.

1835), Wilhelm von Bode (1845-1929) et Albert Brinckmann (1881-1958), trois personnalités dont il cite les écrits en tant que références essentielles sur l'organisation des musées dans son article de la *Revue de synthèse historique*. De même, il cite l'article de George Browne Goode (1851-1896), *Museums of the future* en bibliographie de cet article. Selon l'américain, l'objectif du musée est d'abord le développement des connaissances, mais pas uniquement pour les savants, et ensuite le plaisir esthétique, ce qui s'oppose à la conception défendue par Réau. Ce dernier est en revanche plus proche de la conception de Benjamin Ives Gilman, qu'il lit avec assiduité. Gilman s'oppose lui aussi à Brown Goode, de formation scientifique avant tout. Les musées sont pour Gilman « *des expositions permanentes d'objets réunis en fonction de leurs qualités artistiques ou leur valeur éducative* »¹. Il est l'un des premiers à montrer la dissemblance entre le musée de science, présenté comme une école, et le musée d'art, présenté comme un temple : « *Lorsque le règne de l'éducation commence, le règne de l'art se termine* ». Au cœur du musée, pour Gilman, c'est d'abord la collection, tandis que pour Goode ce sont les idées. La perception esthétique est à l'œuvre au sein du système muséal des Beaux-Arts. Réau le rejoint sur ce point : lorsqu'il donne les trois fonctions du musée, il place en première position le plaisir esthétique procuré par les œuvres d'art.

Lorsqu'en 1910, Louis Réau écrit un article sur le musée des Beaux-Arts de Boston, inauguré le 15 novembre 1910 et considéré alors en Europe comme l'archétype du musée moderne, le muséologue le décrit comme « *celui qui remplit le plus sa triple fonction de dispensateur de jouissance artistique, de laboratoire scientifique et de foyer d'éducation populaire* »². Il est intéressant d'observer l'ordre dans lequel Réau cite ces fonctions, qui reflète bien sa hiérarchie personnelle de ce que doit être un musée. Il revient très souvent dans ses articles sur ces trois fonctions, en donnant toujours la primauté au plaisir esthétique apporté par la contemplation des œuvres.

Quand Réau parle des musées d'ethnographie dans les pays scandinaves et des musées de plein air, il insiste sur le fait que ces institutions ne doivent pas juste être des lieux de « *récréation populaire* » mais également des établissements scientifiques. Au tout début de son article de 1908, il tient les propos suivants :

« Nous voulons que les œuvres d'art soient mises en valeur et replacées autant que possible dans leur cadre naturel, de telle sorte qu'elles offrent, en même temps qu'un enseignement pour l'esprit, une jouissance pour les yeux. Le goût ne doit pas être sacrifié à l'érudition »³.

Ainsi, il affirme bien cette hiérarchie forte, avec dans l'ordre les aspects esthétiques, scientifiques et en dernier lieu pédagogique. Pourtant, lorsqu'il écrit un

1. GILMAN Benjamin Ives, *Museums Ideals of Purpose and Methods*, Cambridge, Harvard Press University, 1923 (2nd ed.), p. 90.

2. RÉAU Louis, « Le nouveau Musée des Beaux-Arts de Boston », *Revue archéologique*, janvier-juin 1910, p. 172.

3. RÉAU Louis, « L'organisation des Musées I », *op. cit.*, p. 151.

article sur les musées américains, Réau semble convaincu par le rôle social dévolu au musée par les conservateurs du nouveau continent. Les musées américains prétendent exercer une action morale et éducatrice dans l'Etat et dans la cité, comparables à celles exercées par l'Ecole ou l'Eglise. Il cite ici Gilman, dans un article publié dans la revue *The Nation*, en septembre 1910 :

« L'Eglise a cessé depuis longtemps, même dans la Nouvelle Angleterre, d'être la seule dispensatrice de lumière intellectuelle et de directions morales. De même que les fidèles se réunissent dans les églises pour entendre la parole du prêtre, pourquoi les hommes qui ont le goût de l'art ne se réuniraient-ils pas dans les musées pour entendre commenter les œuvres d'art par ceux qui les connaissent et qui les aiment ? »¹.

Louis Réau évoque également des annexes, présentes dans les musées américains et certains musées allemands, comme le musée germano-romain de Mayence, qu'il considère comme indispensables à chaque musée moderne : bibliothèque, collections de photographies, salle d'exposition temporaire, salles de conférence et de concerts. Par ailleurs, ces annexes permettent également d'attirer plus de public au sein du musée. De même, certaines installations américaines devraient venir augmenter le confort du visiteur : en parlant du musée de Boston, il admire certains dispositifs pratiques inconnus des musées européens et placés dans le hall d'entrée tels que les vestiaires, des toilettes, une salle d'attente avec des cabines téléphoniques, un restaurant, un point de vente des catalogues et des photographies.

Une autre initiative est saluée par Réau, celle du musée de Boston qui crée en 1907 un « Docent service », ancêtre des services pédagogiques : ce service assure la présence dans les salles d'un « professeur », appartenant au service du musée et renseignant les visiteurs sur les œuvres d'art exposées. Le muséologue souhaiterait que cette mesure soit importée en France, ce qui permettrait d'assurer une éducation de qualité pour le public, pour le moment à la merci de guides mal formés leur desservant des absurdités. Pourtant, si, en Europe, quelques voix s'élèvent pour demander que les musées s'occupent non seulement de leurs visiteurs habituels, mais aussi de l'homme de la rue, les réactions générales s'avèrent plutôt hostiles à ce point de vue. Réau, qui admire l'exemple de dynamisme donné par les Etats-Unis, déclare :

« La vieille Europe aurait intérêt à s'inspirer, à cet égard, de l'exemple américain pour réveiller les musées de leur sommeil léthargique et transformer ces institutions de conservation en foyers de progrès et de vie »².

Toutefois, il ne semble pas prêt non plus à faire une trop grande place à tous les publics au musée. Il réclame l'institution de droits d'entrée dans les musées, afin

1. RÉAU Louis, « Les musées américains », *Revue archéologique*, janvier-juin 1911, p. 347.

2. RÉAU Louis, « Le nouveau musée des Beaux-Arts de Boston », *op. cit.*, p. 173-174.

d'augmenter les crédits si réduits qui leur sont attribués, qui se reporteraient sur les acquisitions. Aux détracteurs de cette mesure, qui la traitent d'antidémocratique, il répond de la façon suivante :

« Il n'y aurait pourtant aucun inconvénient pour l'éducation de la démocratie à écarter de nos Musées une clientèle peu intéressante. Le Louvre est encombré tout l'hiver par des bandes de truands qui assiègent les bouches de chaleur et donnent au Salon Carré l'aspect déplaisant d'un Asile de nuit »¹.

Cependant, le dimanche et le jeudi resteraient gratuits, et des cartes destinées aux étudiants, artistes et ouvriers d'art leur permettraient de venir gratuitement. On voit que son discours, semblant à la fois prôner une plus grande ouverture à l'instar des Etats-Unis dont il parle et défend le point de vue, est aussi extrêmement élitiste et conservateur. Pour Louis Réau, un musée se définit avant tout comme une collection de chefs-d'œuvre présentés dans un but de délectation esthétique.

Quant aux musées de province, Louis Réau leur assigne une mission particulière qui diffère de celle des musées nationaux. Ne pouvant rivaliser avec les grands musées ou les collectionneurs pour l'acquisition d'œuvres de premier ordre dans les ventes publiques, ces musées doivent se spécialiser, c'est-à-dire « *s'approprier aux besoins et aux traditions de leur province* »², en faisant une place importante aux artistes originaires de leur région, comme c'est le cas du musée des Beaux-Arts de Dijon qui réserve une salle à François Rude ou, du musée des Beaux-Arts Marseille avec sa salle Puget.

Un contenant adapté à son contenu

En ce qui concerne l'architecture des musées, Louis Réau critique à la fois l'aménagement des musées dans des bâtiments anciens, inadaptés pour recevoir des collections dans les meilleures conditions – surtout par rapport à la disposition des salles et l'éclairage – et les constructions nouvelles dont le plan est bien souvent mal conçu. Il cite en exemple, dans le premier cas, le musée du Louvre, archétype du « musée-dépotoir » siégeant dans un bâtiment ancien où la place manque cruellement et où les œuvres sont entassées sans logique ; et dans le deuxième cas, les musées de Lille et d'Amsterdam, qui sacrifient tout à l'apparence et non à une bonne présentation et conservation des collections. Selon lui, l'architecture d'un musée exerce même une influence sur la formation des collections, en ce sens que le plan de l'édifice peut suggérer l'idée de créer ou de développer certaines séries. Si le plan laisse de l'espace libre afin qu'un département puisse se développer, les conservateurs auront tendance à acquérir des œuvres pour ce département, ce qui ne serait pas le cas si l'espace n'était pas suffisant. « *C'est à la disposition chaotique des salles d'exposition*

1. RÉAU Louis, « L'organisation des Musées I », *op. cit.*, p. 164.

2. RÉAU Louis, « Le Musée de Nancy », *Les Musées de France*, 1911, n°1, p. 14.

qu'il faut attribuer ici et là, au moins pour une part, l'incohérence des nouvelles acquisitions »¹. Pour Réau, ce qui importe avant toute chose est la collection, et c'est à partir d'elle que l'architecture doit se développer :

« On a compris que les Musées sont faits pour les collections et qu'il faut les construire pour ainsi dire du dedans au dehors, en modelant le contenant sur le contenu. [...] Le Musée idéal n'est-il pas celui où tous les détails de la construction concourent à la préservation, au classement et à la mise en valeur des œuvres d'art ? »².

En lien direct avec ce concept, Louis Réau défend l'adéquation qui doit exister entre l'architecture et le décor de l'édifice, et la collection qu'il abrite. En critiquant le Rijksmuseum d'Amsterdam, Louis Réau explique que « *le développement imposant de la façade convient très mal à l'art hollandais qui est un art d'intimité, simple et familier. Les tableaux de Rembrandt demandent une décoration un peu bourgeoise* »³. L'architecture et le décor architectural du bâtiment doivent s'accorder avec l'ambiance, l'esprit, la période, le style de la collection, quitte à aller jusqu'à une adaptation personnalisée de chaque salle du musée, en fonction des œuvres exposées. La couleur des murs a également une importance capitale, puisque :

« si certains tableaux veulent un fond clair et uni, il en est d'autres qui demandent un repoussoir plus vigoureux. [...] La plupart des conservateurs se montrent aussi peu exigeants pour les cadres que pour les tentures : certains encadrements déshonorent d'authentiques chefs-d'œuvre »⁴.

Par ailleurs, étant donné que chaque œuvre ancienne a été conçue en vue d'un certain ensemble décoratif, il serait bienvenu de replacer ces œuvres dans leur cadre original, autant que possible. Cela ne signifie pas recréer de toutes pièces un décor perdu, avec des copies, ou en effectuant un rapprochement factice d'objets, comme c'est le cas dans les *period rooms*. Pour Louis Réau, il s'agit d'atteindre un juste milieu, en présentant dans les salles, à la fois des peintures, des éléments mobiliers ou décoratifs, et des sculptures. La démarcation existant entre grand art et art décoratif lui paraît absurde, tant que les éléments d'art décoratif ne détournent pas trop l'attention du grand art⁵, et il cite en exemple la présentation réalisée par Wilhelm von Bode au Kaiser Friedrich Museum. Une autre de ses références en termes de présentation est donnée par le Musée Poldi Pezzoli de Milan ou la Wallace Collection de Londres, à savoir des présentations raffinées et esthétiques, conservant une ambiance de cabinet d'amateur. Cependant, ce

1. *Ibid.*, p.153.

2. *Ibid.*, p.157-158.

3. *Ibid.*, p.154.

4. RÉAU Louis, « Les musées de Berlin », *La Revue de Paris*, mars-avril 1909, 16^{ème} année, tome II, p. 377.

5. Il qualifie d'ailleurs les éléments d'art décoratif comme « accessoires » et le grand art comme « le principal » dans « L'organisation des Musées II », *Revue de synthèse historique*, décembre 1908, n°51, p. 285.

système pose également un problème, celui d'être jugé trop élitiste, alors que le musée est censé être accessible à tous. Finalement, il affirme qu'il n'existe actuellement aucun musée qui puisse être considéré comme idéal, et ne semble pas préférer un système plutôt qu'un autre. Louis Réau se place plutôt dans le juste milieu, une harmonie à opérer entre ces différents partis pris, mais qui semble inatteignable.

Des réajustements au sein de la profession muséale

Louis Réau regrette que le recrutement des directeurs de musées ne soit pas mieux encadré, car le système actuel est selon lui antidémocratique et antiscientifique. Les directeurs de musée sont recrutés de façon inappropriée par les municipalités, qui peuvent aussi bien nommer un professeur de lettres ou de dessin à la retraite qu'un allié politique, en écartant les capacités réelles. De plus, les attachés de conservation n'étant le plus souvent pas rémunérés, cette profession n'est de fait réservée qu'aux gens fortunés. Un autre problème relevé par Réau est le manque flagrant de formation des directeurs et conservateurs. Il critique l'École du Louvre, qui devrait être « *la pépinière des directeurs de musées* »¹ et proposer de véritables cours de muséographie, enseignant l'art de rédiger un catalogue, de classer ou présenter les tableaux, au lieu de conférences de vulgarisation artistique à l'usage des femmes du monde. Ces cours ne seront mis en place qu'en 1929.

Réau admire le cas de l'Allemagne, où les conservateurs reçoivent une bonne formation et sont recrutés de manière adéquate, tandis que les directeurs se présentent comme aussi bons savants qu'administrateurs. Les commissions supervisant l'action des directeurs laissent ces derniers jouir d'une grande autonomie, ce qui n'est pas le cas en France où l'action des conservateurs est « *souvent paralysée par des Commissions omnipotentes où les incompétences sont presque toujours en majorité* »², les conservateurs ne jouissant pas du droit de vote et ne prenant pas part aux délibérations. Les membres de ces commissions devraient être recrutés parmi « *les historiens et les collectionneurs qui ont des vues plus larges sur ce qui convient à nos Musées nationaux* »³.

Selon Louis Réau, les conservateurs ont deux missions. La première est celle de former les collections, en effectuant des épurations par l'élimination des œuvres médiocres et en procédant à de nouvelles acquisitions, mais seulement des œuvres de premier ordre, afin de ne pas émietter les crédits restreints de la Caisse des Musées. Cette première mission revêt également un aspect plus officieux : celui de conseiller et d'encourager implicitement les collectionneurs à donner leurs œuvres aux musées, celui de former autour du musée des sociétés d'amis afin de guider les générosités collectives au profit du musée. Réau détaille plusieurs procédés afin de flatter les collectionneurs, de les impliquer dans la vie du mu-

1. RÉAU Louis, « L'organisation des Musées I », *op. cit.*, p. 159.

2. *Ibid.*, p. 160.

3. *Ibid.*, p. 161.

sée, de les tenir informés des nouvelles acquisitions, tout cela participant de la formation des collections du musée. La deuxième mission est l'aménagement des collections, qui implique une triple obligation pour les conservateurs, basée sur la triple valeur donnée aux œuvres (pécuniaire, historique, esthétique) : veiller à la sécurité des richesses que leur institution conserve, au classement rationnel de ces documents et à la présentation de ces œuvres d'art. Pour Réau, l'obligation qui doit primer sur les autres est la préservation des œuvres d'art. D'abord, il faut mettre la collection à l'abri des vols et le meilleur moyen est de multiplier les gardiens, « dont le nombre est souvent calculé avec une excessive parcimonie »¹, de vérifier plus souvent les serrures des vitrines et de multiplier les rondes de nuit. Réau donne en exemple le musée de Budapest, qui met en œuvre les techniques les plus modernes pour assurer la protection du patrimoine qu'il conserve : dès qu'un vol est constaté, il suffit pour le gardien d'appuyer sur un simple bouton, ce qui a pour effet de fermer instantanément toutes les portes et d'empêcher le voleur de sortir. Ensuite, il convient de prendre des « précautions contre les fous ou les vandales qui mutilent sauvagement les œuvres d'art »². Une fois encore, Louis Réau critique le musée du Louvre où des tringles en fer rouillé sont censées protéger les tableaux, mais cette protection s'avère bien illusoire et non systématique (certaines salles étant équipées de ces tringles alors que d'autres non). Il préconise de suivre l'élégante solution mise en place par Bode au Kaiser Friedrich Museum, à savoir d'avoir placé des « cassoni » et objets mobiliers le long des murs, les rendant à la fois décoratifs et pratiques : « n'est-ce pas une idée ingénieuse de protéger efficacement des œuvres d'art par d'autres œuvres d'art ? »³. Seule faille à ce raisonnement non élucidée par Louis Réau : si les tableaux sont protégés par le mobilier, comment est protégé le mobilier ? D'autres façons de protéger les tableaux des vandales citées par le muséologue seraient de mettre ces derniers sous verre ou d'établir un droit d'entrée, ce qui « faciliterait beaucoup la surveillance »⁴. La presse et les tribunaux devraient également seconder les conservateurs des Musées dans leur lutte contre le vandalisme, ce qui n'est actuellement pas le cas. La couverture médiatique des actes de vol ou de vandalisme, ainsi que l'excessive indulgence des tribunaux quand il s'agit de rendre une peine, ne font qu'encourager ce genre d'actes d'après Réau.

Toujours concernant la préservation des œuvres, il est nécessaire d'en assurer une bonne conservation au sein du musée, c'est-à-dire les tenir à l'abri de la poussière, de l'incendie et de l'humidité. Plusieurs solutions sont avancées par Louis Réau : établir la chaufferie en dehors des musées, ignifuger tous les matériaux, isoler complètement le musée, placer un hygromètre et un thermomètre dans toutes les salles afin de pouvoir y veiller constamment et mettre les tableaux sous verre.

1. RÉAU Louis, « L'organisation des Musées II », *op. cit.*, p. 274.

2. *Ibid.*, p. 274.

3. *Ibid.*, p. 274.

4. *Ibid.*, p. 274.

Enfin, la restauration est également rapidement abordée, à l'aide de deux exemples antagonistes : le cas de l'Allemagne où on abuse des nettoyages, dévernissages et des retouches, qui dénaturent les œuvres ; et celui de la France où « *certain tableaux du Louvre disparaissent littéralement sous une couche épaisse de crasse et de vernis* »¹. Pour Réau, la solution idéale est de garder une juste mesure : il vaut mieux ne pas toucher à la poussière ou au vernis qu'altérer à jamais une œuvre avec des repeints.

Une autre obligation des conservateurs pour assurer une bonne présentation de leur collection est de classer avec rigueur et méthode les objets, selon plusieurs principes : par époque ou par écoles ; d'après les sujets ; d'après la technique. « *Ce qui importe avant tout c'est que le classement soit logique et mette en évidence l'évolution des formes d'art, la filiation des artistes* »². Deux contre-exemples sont apportés par la Tribune des Offices et le Salon Carré du Louvre, où on observe la survivance d'un classement non scientifique issu des siècles passés, où les chefs-d'œuvre de toutes les époques et écoles sont mélangés. Ce système a pour inconvénient de mutiler les séries, d'empêcher l'appréciation des œuvres de second ordre d'une école donnée à l'aune de ses chefs-d'œuvre.

Réau discute des avantages et inconvénients des différents classements, en soulignant l'importance pédagogique d'un classement logique qui serait équivalent à un manuel d'histoire de l'art pour le visiteur ordinaire. Dans un souci éducatif, il souhaite que les conservateurs ne mélangent plus les copies et les originaux, les moulages et les marbres antiques, afin de ne pas induire en erreur le visiteur qui n'aurait pas des connaissances suffisantes pour faire le tri lui-même entre les œuvres authentiques et les copies modernes. Un bon classement permet de s'orienter, mais il faut aussi que les visiteurs soient entourés de tous les éléments d'information pour apprécier chaque œuvre. La consultation des étiquettes explicatives doit être aisée, c'est-à-dire que les cartels doivent être à portée de regard, lisibles et précis ; le visiteur doit avoir à disposition des documents photographiques (éléments de comparaison) et des catalogues (compléments obligatoires du travail de classement) s'il veut approfondir sa visite. Réau revient sur la confrontation des tableaux, sculptures et objets décoratifs dans une même salle, confrontation extrêmement instructive selon lui. Un grand nombre de musées, sous prétexte que la présence de cartels ralentit les ventes des catalogues, ne prennent pas la peine de les écrire correctement, voire même d'en disposer dans les salles. Le catalogue est souvent mal conçu lui aussi : chaque artiste doit être pourvu d'un état civil, chaque tableau doit avoir sa fiche signalétique. De plus, ils sont trop souvent destinés aux érudits seulement, trop chers, et donc inaccessibles au public ordinaire. Réau conclut que finalement, « *Les Musées étrangers sont beaucoup plus soucieux de l'éducation artistique du peuple* »³.

1. *Ibid.*, p. 276.

2. *Ibid.*, p. 276.

3. *Ibid.*, p. 280.

L'harmonie muséographique

Le début du XX^e siècle est un moment d'intense critique muséographique, surtout pour ce qui concerne la présentation des œuvres. Selon Louis Réau, la présentation doit suivre quelques règles fondamentales : un tableau, pour être bien vu, a besoin avant tout de lumière et d'espace. Pour être pleinement goûté, il doit être en harmonie avec son entourage. Il sera d'autant plus apprécié qu'il sera replacé dans son cadre original. Louis Réau écrit de nombreux articles sur ce sujet, et ce qui le frappe le plus à travers tous ces exemples est l'encombrement extrême de la plupart des musées.

« Il ne devrait jamais y avoir plus de deux rangées de tableaux superposés et les œuvres capitales gagneraient beaucoup à être isolées dans de petits sanctuaires où le visiteur pourrait se recueillir »¹.

Il est rejoint sur ce point par Henri Focillon : « *mettre sur les murs plus de deux rangs de tableaux est un crime. L'espace autour d'un tableau, c'est le silence autour de la musique* »². Afin de permettre une présentation des œuvres qui soit optimale, il est nécessaire que les conservateurs opèrent des choix drastiques dans les œuvres exposées. Selon Réau, « *un grand Musée ne doit contenir que des œuvres de premier ordre* »³; toutes les œuvres suspectes, médiocres, les copies, les œuvres en mauvais état de conservation doivent être enlevées des cimaises et reléguées dans des magasins ou des filiales, comme cela a été effectué à Berlin ou à Munich. Une autre possibilité consiste à prêter ces œuvres de second ordre aux Musées de province, afin de combler leurs lacunes.

Réau envisage que cet encombrement pourrait conduire à terme à l'hyper spécialisation des musées. La répartition des collections entraînerait la création de musées dédiés spécialement à l'art asiatique, aux arts de l'Islam, à telle ou telle période, tel ou tel domaine. Une autre solution à cet encombrement est apportée par les musées américains, ayant adopté le système de la « dualité des séries », que les allemands ont également adopté dans certains musées, comme le musée de Mayence⁴. Ce principe consiste à diviser la collection en deux parties distinctes, deux parcours de visite : les « galeries d'exposition », destinées au visiteur ordinaire ou au visiteur pressé, présentent de façon moderne et aérée les œuvres de premier ordre du musée, les chefs-d'œuvre étant bien mis en valeur au sein de l'accrochage ; les « galeries de réserve » ou « salles de travail » quant à elles seraient destinées aux érudits et leur permettraient de pouvoir étudier en détail et dans de bonnes conditions les autres œuvres de la collection, de moins bonne qualité esthétique mais présentant tout de même un intérêt documentaire et historique, dont l'accrochage serait par conséquent beaucoup plus dense. Une fois de plus, la hiérarchie de Réau ressort : les galeries d'exposition, plus

1. *Ibid.*, p. 284.

2. FOCILLON Henri, « La conception moderne des musées », *Actes du 13^{ème} congrès d'Histoire de l'Art*, Paris, 1921, tome I, pp. 85-94.

3. RÉAU Louis, « L'organisation des Musées I », *op. cit.*, p. 162.

4. Réau préconise également l'adoption de ce système à Nancy.

importantes que les galeries de réserve, auraient la seule ambition de montrer les chefs-d'œuvre, sélectionnés dans un but de contemplation esthétique.

L'autre point qui revêt une importance capitale pour Réau est l'éclairage. Il passe beaucoup de temps dans ses articles à critiquer l'apport lumineux des musées qu'il visite. « *De même que la qualité essentielle d'une salle de concert est une bonne acoustique, rien n'est plus nécessaire à un Musée qu'un bon éclairage* »¹. Il faut bien entendu éviter un trop fort ensoleillement pour des raisons de conservation. Réau dénonce le systématisme de l'éclairage dans les musées, zénithal pour les galeries, latéral pour les cabinets, qui a ses limites. Il propose une solution pour qu'aucun tableau ne soit sacrifié et laissé dans l'ombre : dresser dans les deux angles du fond des pans coupés éclairés à jour frisant. Réau suit une fois de plus les pas de son collègue allemand Wilhelm von Bode, guidé par trois principes essentiels dans la présentation d'une collection : espacer les tableaux, régler minutieusement la lumière, accorder la couleur des murs aux œuvres.

Réau et la conscience patrimoniale

Louis Réau s'insère également dans le débat patrimonial de cette époque. En 1908, dans la *Revue de synthèse historique*, il explique la nécessité d'une loi réglementant l'exportation des œuvres d'art, afin de sauvegarder notre patrimoine national. Dans cette période de crise suivant la loi de séparation de l'Église et de l'État, le gouvernement se doit de protéger le patrimoine français contre un pillage clandestin qui s'effectue au bénéfice des musées et collectionneurs étrangers². De plus, selon lui, les crédits des Beaux-Arts sont insuffisants et mal répartis.

Louis Réau critique l'organisation déplorable des musées, mais il va plus loin en attaquant la situation générale des musées en France. Il appelle au déménagement du Ministère des Colonies et du Ministère des Finances du palais du Louvre, afin que le musée puisse se développer, et au déménagement des collections d'Extrême-Orient qui sont enfouies dans un entresol ténébreux. Il dénonce le fait que le musée d'Art moderne soit relégué depuis vingt ans dans l'Orangerie du Luxembourg. Il qualifie le musée d'Ethnographie du Trocadéro d'« indigne d'un pays civilisé ».

Louis Réau est également le premier auteur français à écrire une histoire complète du vandalisme, la bibliographie se réduisant alors à quelques esquisses sommaires, non suivies d'effets. Louis Gillet l'appelait de ses vœux en 1922³, c'est chose faite en 1958. Réau détaille en plusieurs parties l'histoire du vandalisme depuis ses débuts jusqu'à l'époque contemporaine, sujet nécessaire et urgent, important dans le cadre de l'histoire de l'art puisque « *le patrimoine artistique*

1. RÉAU Louis, « L'organisation des Musées II », *op. cit.*, p. 283.

2. Réau cite en exemple les razzias du collectionneur John Pierpont Morgan.

3. GILLET Louis : « *Il nous manque encore une bonne histoire du vandalisme* » (*Histoire de la nation française*, 1922, tome IX, p. 154).

d'une nation se compose en effet non seulement des monuments épargnés par le temps et les hommes, mais de la multitude des monuments détruits »¹. Indépendamment de son intérêt scientifique, l'histoire du vandalisme a aussi une portée éducative de premier ordre, en ce qu'elle enseigne aux jeunes générations le respect du passé, en ce qu'elle cherche à leur inspirer du dégoût envers le « *fanatisme iconoclaste qui, sous quelque masque qu'il se dissimule, reste une des formes les plus odieuses de la sauvagerie* »². Le fait de dénoncer ces crimes à l'encontre du patrimoine peut également inspirer de la honte à ceux qui continuent de les perpétrer. C'est, selon Réau, le meilleur moyen de mettre un frein au vandalisme. Il effectue donc un bilan objectif des pertes infligées au patrimoine français au cours du temps, en souhaitant que cela soit effectué à l'avenir dans d'autres pays.

L'historien, dans la dernière partie de son ouvrage, critique également la législation censée endiguer le vandalisme perpétré à l'encontre des monuments français, et propose des remèdes, à savoir des mesures législatives plus protectrices, ainsi que la mise en place d'une propagande éducative. Cette dernière mesure est inspirée une fois de plus du rôle éducatif des musées prôné par les Etats-Unis. Toutefois, Réau va plus loin. Il propose de mettre en place un enseignement du respect des œuvres d'art qui commencerait à l'école primaire, continuerait dans les études secondaires et toucherait les étudiants des Beaux-Arts, des universités, ainsi que ceux des séminaires. En effet, les futurs membres du clergé devraient avoir un enseignement d'histoire de l'art chrétien, ceux-ci étant amenés à gérer le patrimoine liturgique présent dans les églises.

« A tous, il faut inculquer cette idée que les monuments sont à la fois un capital productif et un patrimoine spirituel, non seulement au bénéfice de la France, mais de l'humanité tout entière »³.

Cet enseignement pourrait être complété par des visites de monuments et de musées, où on enseignerait à ne pas toucher, à ne pas dégrader les œuvres d'art. Réau imagine également la mise en place d'une « *école de bon goût* » pour les conseillers municipaux dont le mécénat est « *plus souvent électoral qu'éclairé* »⁴. Le dernier point qu'il développe est l'intérêt du patrimoine dans le cadre du développement du tourisme :

« Les monuments et les sites sont pour un pays une source de richesse, une corne d'abondance intarissable. [...] En faisant affluer les voyageurs étrangers, il procure des bénéfices considérables, non seulement aux hôteliers qui les hébergent, mais à tous les commerces de luxe et au personnel qu'ils emploient »⁵.

1. RÉAU Louis, *Histoire du vandalisme : les monuments détruits de l'art français*, 1958, Rééd. Paris, Robert Laffont, 1994, p. 4.

2. *Ibid.*, p. 6.

3. *Ibid.*, p. 910.

4. *Ibid.*, p. 921.

5. *Ibid.*, p. 922.

Bien que Louis Réau soit avant tout considéré comme un historien de l'art, il a pourtant beaucoup pensé et écrit sur le domaine des musées. Il occupe une place importante dans cette histoire des muséologues, cela par le fait qu'il fut l'auteur de la première synthèse sur les musées en France, en 1908. Ses deux articles publiés dans la *Revue de synthèse historique* sont extrêmement détaillés et traitent de tous les aspects de la muséologie : architecture et décor des musées, anciens et nouveaux, administration des musées, formation des collections, aménagement des collections avec leur préservation, leur classement et leur présentation. Les conceptions qu'il développe sont avant tout conservatrices en ce qu'elles donnent la primauté au grand Art (au détriment de l'art décoratif) et à sa valeur esthétique comme enjeu principal de sa présentation. Mais elles sont également très novatrices puisque Réau prône la nécessité d'une présentation moderne, donnant plus d'espace aux œuvres et d'une prise de conscience de la part des musées français de leurs dimensions sociale et éducative, notamment dans le cadre du respect du patrimoine. Toutes ces idées avancées en 1908 sont reprises quasiment en l'état, et enrichies de la vision américaine, dans une série d'articles écrits durant la première décennie du XX^e siècle, et dans certains passages de son ouvrage *Histoire du vandalisme*, publié en 1958.

Publications de Louis Réau dans le domaine des musées et de la muséologie

Ouvrages

RÉAU Louis, *Saint-Pétersbourg*, Paris, Librairie Renouard, H. Laurens, 1913.

RÉAU Louis, *Histoire du vandalisme : les monuments détruits de l'art français*, 1958, rééd. Paris, Robert Laffont, 1994.

Articles

RÉAU Louis, « Archives, bibliothèques, musées – L'organisation des Musées, I », in *Revue de synthèse historique*, tome XVII-2, n°50, octobre 1908, pp. 146-170.

RÉAU Louis, « Archives, bibliothèques, musées – L'organisation des Musées, II », in *Revue de synthèse historique*, tome XVII-3, n°51, décembre 1908, pp. 273-291.

RÉAU Louis, « Les musées de Berlin », in *La Revue de Paris*, 16ème année, tome II, mars-avril 1909, pp. 364-388.

RÉAU Louis, « Le Nouveau Musée des Beaux-Arts de Boston », in *Revue archéologique*, janvier-juin 1910, pp. 172-174.

RÉAU Louis, « Le Musée central germano-romain de Mayence », in *Revue archéologique*, juillet-décembre 1910, pp. 164-165.

RÉAU Louis, « Musée américains », in *Revue archéologique*, janvier-juin 1911, pp. 347-348.

RÉAU Louis, « Le Musée de Nancy », in *Les Musées de France*, 1911, n°1, pp. 12-15.

RÉAU Louis, « Hugo von Tschudi », in *Gazette des Beaux-Arts*, 54ème année, 4ème période, tome VII, 1er semestre 1912, pp. 51-58.

RÉAU Louis, « La Galerie de tableaux de l'Ermitage et la collection Semenov (Premier article) », in *Gazette des Beaux-Arts*, 4ème période, tome VIII, 2ème semestre 1912, p. 379.

RÉAU Louis, « La Galerie de tableaux de l'Ermitage et la collection Semenov (Deuxième et dernier article) », in *Gazette des Beaux-Arts*, 4ème période, tome VIII, 2ème semestre 1912, pp. 471-488.

RÉAU Louis, « La beauté de Pétersbourg », in *La Revue de Paris*, 19ème année, tome VI, novembre-décembre 1912, pp. 391-403.

Archives

- Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet, Paris

Celui-ci ne contient que des instruments de travail rassemblés dans des dossiers thématiques composés de notes iconographiques, biographiques, bibliographiques, de notes manuscrites ainsi que toute une documentation iconographique (photographies et reproductions d'œuvres diverses) qui reflètent ses méthodes de travail et la base de ses ouvrages d'histoire de l'art.

Archives 004, 01-09 : Archives liées à ses publications (1881-1961).

Archives 004, 10-13 : Dossiers documentaires : iconographie (1881-1961).

Archives 004, 14 : Dossiers documentaires : iconographie reçue (1881-1961).

- Archives Diplomatiques du Ministère des Affaires Etrangères, Nantes
Petrograd, 57 cartons et 11 registres, 1879-1919.
Vienne, Institut Français, 21 articles (2,18m.l.), 1921-1968, 1974.
- Archives Nationales, Paris
AJ/16/6953 : dossier concernant la création de l'Institut français de Saint-Pétersbourg provenant des archives de la Sorbonne.
- Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits
NAF 24538-XIV, fol.339-340 : Correspondance de Germain Bapst, lettre(s) de Louis Réau.
- Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal
Ms 14633-III – Correspondance reçue par l'administration de la Gazette des Beaux-arts, lettre(s) de Louis Réau.

Bibliographie critique sélective

CAIN Julien, « Discours de Clôture », in *Actes du 87ème Congrès national des Sociétés Savantes, Poitiers, 1962. Section moderne et contemporaine*, Paris, Imprimerie Nationale, 1963.

FOCILLON Henri, « La conception moderne des musées », in *Actes du 13ème congrès d'histoire de l'Art*, Paris, 1921, tome I, pp. 85-94.

MEDVEDKOVA Olga, « « Scientifique » OU « intellectuel » ? : Louis Réau et la création de l'Institut français de Saint-Pétersbourg. », in *Cahiers du monde russe*, vol. 43, février 2002, pp. 411-422.

Georges Salles

1889 (Sèvres) – 1966

(Bad-Weisse, Allemagne)

Adeline Pavie

« Haute taille, délicatesse, humour, profil caprin, cheveux déjà blancs rejetés en arrière et relevés au-dessus des oreilles comme au XVIII^e siècle. Les conservateurs, ses subordonnés, l'appellent le lama que suggèrent à la fois son visage de Bourbon mince, ses gestes précautionneux, son détachement de maître bouddhique. Amateur dans le meilleur sens du terme ; également un spectateur, le regard posé sur les êtres et les choses avait pour lui un intérêt primordial »¹.

Cet homme auquel Malraux consacre une partie de son ouvrage en 1975 n'est autre que son ami, Georges Salles, décédé neuf ans plus tôt. Figure importante du monde des musées au XX^e siècle, et plus particulièrement dans l'après Seconde Guerre mondiale, Salles est un acteur incontournable de l'évolution de ces institutions, bien qu'il soit parfois aujourd'hui éclipsé par l'importance de son ami Georges Henri Rivière, qu'il a toujours soutenu et aidé².

Georges Salles fait partie d'un cercle d'intellectuels et d'artistes depuis son plus jeune âge³. Petit-fils de Gustave Eiffel, il était l'ami d'Henri Vever, de Raymond Koechlin ou encore de Picasso et de Matisse. Spécialiste des arts asiatiques dont il devient le conservateur en 1924 au musée du Louvre puis en 1941 au musée Guimet, il s'intéresse également à l'art contemporain, aux arts et traditions populaires ainsi qu'à la peinture ou à l'architecture. Avant la guerre, il avait également eu l'occasion de réaliser des fouilles à Balis-Menskench (désert syrien) et à Chapour (Iran), et de visiter les musées chinois, japonais et russes lors d'une mission d'études de leurs collections. Fait prisonnier de guerre en 1940 mais libéré à la demande du directeur des Musées Nationaux Jacques Jaujard, sous prétexte qu'il était indispensable, étant le seul spécialiste d'art asiatique

1. Extrait de MALRAUX André, *Les Hôtes de passage*, Paris, Gallimard, 1975. Cité par LEROUX Luis, MANDRELLA David, *Étude de personnalités du monde des musées : Georges Salles, directeur des musées de France et écrivain*, mémoire d'étude de l'École du Louvre, Geneviève Bresc et Michel Hoog (dir.), 1993 (non publié), p.9. Malraux et Salles créeront ensemble la collection L'Univers des formes en 1967.

2. LANDAIS Hubert, à l'occasion d'une cérémonie d'hommage à Georges Henri Rivière le 26 novembre 1985 : « Georges Salles, devenu directeur des musées en 1945, n'a cessé jusqu'à sa mort de soutenir celui qui était resté son ami », *Ethnologie française*, tome 16, n°2, 1986, p.125. Rivière avait connu Salles dans le salon de son oncle, Henri Rivière.

3. Ce développement est issu de son curriculum vitae (Archives nationales, dossier de carrière de Georges Salles, 20150497/229).

présent en France, il remplace finalement ce dernier dans ses fonctions le 1^{er} décembre 1944. Mais il ne garde ce titre que quelques mois, avant de devenir le premier directeur des Musées de France, à la faveur d'une ordonnance qui modifie l'organisation muséale française¹.

Georges Salles arrive en poste à un moment compliqué pour les musées. Privés de leurs collections évacuées durant l'Occupation, ils sont encore fermés et ont parfois souffert des destructions de la guerre, à l'image de celui du Havre, entièrement détruit. Plus grave encore, les musées devenus pour certains « nécropoles » souffrent d'une mauvaise réputation, jusqu'à poser la question de leur utilité². Dans ce cadre, Salles a su jouer un rôle déterminant. Cet infatigable directeur qui se faisait une « haute idée » et une « passionnée ferveur »³ de sa fonction a durablement influencé le destin des musées français mais aussi celui de l'ICOM, dont il est en partie à l'origine. Humaniste, esthète et collectionneur, il est décédé en 1966 en laissant à la postérité des livres, des carnets publiés de manière posthume, une donation aux musées des Arts et Traditions populaires et d'Art moderne, sans compter un héritage essentiel à la réflexion sur le rôle du musée dans la société.

Du conservateur au directeur du musée du Louvre

Au milieu d'une abondante littérature sur les arts asiatiques, Georges Salles pose un premier jalon de sa réflexion sur le musée en intervenant dans le débat public – avec des mois de décalage néanmoins, à la suite de l'exposition consacrée à la Muséographie en 1937 dans le cadre de l'Exposition internationale des Arts et des Techniques appliquées à la Vie moderne. Celle-ci est organisée par Georges Henri Rivière et René Huyghe : si le rez-de-chaussée est consacré à l'histoire des techniques d'exposition, le premier étage est partagé en deux expositions « modèles »⁴. Dans son court ouvrage publié en 1939, *Le Regard*, Georges Salles s'attaque avec virulence à la présentation des œuvres de Van Gogh par Huyghe dans ce qui est, selon lui, un « décor de crèmerie », avec :

« des photographies grandeur nature, des alphabets d'opticien, des tableaux synoptiques [qui] servent de fond à des vitrines hygiéniques, ripolinées de blanc. Quelques braves poteries françaises y sèchent comme un steak dans un frigidaire. Nous pouvons les approcher sans danger et les examiner sans émoi : elles sont stérilisées. »⁵

1. Ordonnance portant organisation provisoire des musées des Beaux-Arts, 13 juillet 1945.

2. Une émission de la radiodiffusion française est ainsi consacrée à la question « À quoi servent les musées ? » en 1947 (voir le site de l'INA).

3. CASSOU Jean dans *Musées et collections publiques*, p.199 (dans AN, 20150497/229).

4. MAIRESSE François, DELOCHE Bernard, « La question du jugement sur les expositions d'art », dans *Culture & Musées*, n°15, 2010, *Comment parler de la critique d'exposition ?* (POLI Marie-Sylvie, dir.), p. 29.

5. Le développement suivant est entièrement issu de l'essai de Georges Salles, « Le Musée » dans *Le Regard*, pp. 51-65.

Que reproche Salles à l'organisation de l'espace par Huyghe, jeune conservateur des peintures du Louvre ? La première partie, consacrée à la contextualisation de la vie du peintre, lui déplaît fortement. Cet esthète qui défend un plaisir quasiment gustatif de l'œuvre d'art considère que l'érudition empêche de voir l'objet. « *Pour guider le regard, quelques mots suffisent* ». Devant des phrases qui dansent devant ses yeux et qui lui font penser à la réclame, Salles est formel : « *nous avons perdu Van Gogh dans la bataille* ». La deuxième partie ne trouve pas davantage grâce à ses yeux. Les tableaux de l'artiste, encadrés de baguettes, sont placés sur des murs blancs, avec une simplicité qui choque Salles.

« Vous aviez donné à vos toiles un cadre uniformément blanc, si cru qu'il blessait l'œil, et que le visiteur, dès le seuil de la salle, voyait danser devant lui une file d'inexorables rectangles lumineux vidés de leur contenu. [...] Et puis, une chose est de présenter un tableau isolé, une chose d'en aligner une quarantaine. La teinte de fond que vous aviez choisie aggravait le mal. Légèrement verdâtre, elle diffusait une lumière appauvrie et voilait les couleurs d'une gaze maussade. Vous avez réussi à étouffer une œuvre flamboyante et à rendre indolores des visions presque démentes. »¹

C'est d'ailleurs aussi le reproche qu'il adresse au musée Boymans de Rotterdam : « *tout est lisse ; rien ne fatigue le pied ou le cerveau ; rien n'accroche l'œil* ». La présentation, loin de mettre en valeur les œuvres, les étouffe, les éteint. Dès ses premiers écrits, Georges Salles se place clairement dans la position de l'esthète qui défend une « muséologie de l'objet »². La pédagogie est, pour lui, un faux argument puisque ce doit être par le regard porté sur l'objet lui-même et non par l'érudition que l'on connaît et que l'on apprécie l'œuvre, que l'on forme son goût. Si cette position ravit Walter Benjamin en Allemagne³, elle ne trouve pas forcément d'échos partout. « *Regarder ne serait, à l'entendre, qu'une opération d'optique, que l'intervention de la pensée fausserait* », s'indigne le critique Emile Henriot⁴. En réalité, s'il considère effectivement que la collection prime dans le musée, que le conservateur doit être à son service, il serait sans doute trop mécanique d'opposer l'objet et la pédagogie. Georges Salles ne rejette pas le savoir et reconnaît qu'il est nécessaire d'apprendre à voir, notamment par des visites renouvelées dans les musées, et qu'une certaine forme de pédagogie est nécessaire⁵.

1. *Ibid.*

2. LASCOLS Enguerrand, *Le Louvre, musée populaire ?*, mémoire de master 1, Françoise Mardrus (dir.), 2016 (non publié), p.63. Il cite MAIRESSE François, HURLEY Cécilia, « Éléments d'expologie : matériaux pour une théorie du dispositif muséal », *Média Tropes Journal*, volume 3, n°2, 2012, p.18 : « Le monde de l'art assiste alors à « une sorte de querelle des Anciens et des Modernes, mais que l'on pourrait aussi lire comme celle de l'esthète opposé au technicien » ».

3. BENJAMIN Walter, « Georges Salles, Le Regard », dans *Gesammelte Schriften III, Kritiken und Rezensionen (1912-1940)*, Berlin, Suhrkamp, 1991 (en français sur <http://www.textlog.de/>, site consulté en janvier 2017).

4. HENRIOT Émile, « Regarder », *Le Figaro*, date inconnue.

5. Cette idée est explicitée en préface de l'édition du *Regard* de 1992 par Jean-Louis Déotte.

Il n'empêche que dans sa conception de la muséographie, qu'il affine en 1950 avec la publication d'*Au Louvre*¹, le regard prime. L'œuvre d'art ne renaît qu'à travers le regard que le visiteur lui porte : « *L'aventure pour l'objet, c'est sa rencontre avec le public* »². Pour cela, il doit être bien éclairé, bien étiqueté et bien placé. Seulement alors, il pourra être vu à travers le prisme de l'actualité et entrer dans le champ visuel d'une nouvelle époque. Le musée lui-même doit pouvoir se montrer « flexible »³ et s'habituer au regard de son temps car « *chaque génération a son optique* »⁴. Salles précise dans son ouvrage qu'il préfère la lumière naturelle à la lumière artificielle, car chaque nouvelle nuance des rayons du soleil pourra rendre l'œuvre vivante⁵, mais loue également les visites nocturnes du musée du Louvre qui font découvrir les collections sous un tout nouvel aspect, à la manière d'un spectacle « son et lumière ». L'encadrement, quant à lui, doit se faire oublier⁶. Mais il ne faut pas pour autant supprimer les lourds cadres historiques qui ont pour mérite de rappeler l'aspect décoratif de certaines toiles anciennes. Il faut finalement respecter la mode du moment de création des tableaux.

Salles plaide également pour un musée « clair », pour alléger les cimaises, rendues chaleureuses par des fonds d'étoffe :

« Qu'un choix judicieux, une présentation appropriée, un groupement aisément lisible évitent la lassitude que ne manquent pas de provoquer les parois surchargées, les vitrines confuses, les foules dans lesquelles on s'égarer »⁷.

L'accrochage à hauteur d'œil doit permettre au spectateur de s'immerger davantage. A cet effet, pour Salles, il n'existe nulle règle : « *Il faut une certaine attitude et un savoir-faire, partir de l'objet et le servir* »⁸. A quoi donc se fier pour réaliser les agencements ? Au regard du conservateur, c'est à lui de faire des choix dans sa collection. S'il fait un premier plan de disposition, il décide une fois l'œuvre en main dans la salle. « *L'œil doué de nos spécialistes découvre entre les chefs-d'œuvre de subtiles correspondances, d'exquises dissonances, et*

1. SALLES Georges, *Au Louvre, scènes de la vie du Musée*, Paris, Domat, 1950.

2. *Ibid.*, p.106.

3. Conférence prononcée à l'Université de Bâle à l'occasion de l'ouverture du Congrès de l'ICOM, 6 juillet 1956 (AN, 20150497/230).

4. SALLES Georges, « Les Musées de France », *La Revue de Paris*, 14 septembre 1945.

5. SALLES Georges, 1950, *op. cit.*, pp. 141-142 : « Soustraire au jour l'œuvre d'art, c'est la retrancher de la vie pour l'immobiliser dans l'artifice. Si la clarté qui filtre du dehors est parfois moins favorable à l'examen de l'objet, elle a par contre l'avantage primordial d'être mouvante et de varier suivant les heures. L'œuvre d'art prend la couleur du temps et de l'instant [...] »

6. *Ibid.*, p. 76 : « Sa première mission est d'arrêter le panneau de toile ou de bois, de délimiter le champ coloré et de tracer une frontière entre l'image – zone d'illusion dans laquelle s'engouffre notre œil – et la réalité qui l'environne. Pour cela un minimum est nécessaire ».

7. *Ibid.*, p. 132.

8. SALLES Georges, *Le Regard. La collection. Le musée. La fouille. Une journée. L'école*, Paris, Plon, 1939, p. 57.

sait les orchestrer de telle manière que chacun des tableaux est éclairé par ses voisins auxquels en retour il prête son propre reflet »¹. Le musée doit chercher à surprendre son visiteur en ne présentant surtout pas les œuvres de manière linéaire, mais en jouant sur des effets d'accumulation, de juxtaposition ou de dissymétrie, qui dépassent l'organisation par écoles nationales des collections. Un musée monotone est un musée « nécropole », si décrié par les critiques de l'après-guerre. On peut même parfois déplacer les œuvres pour des présentations temporaires dans des salles consacrées aux actualités du musée.

Si Georges Salles évoque en détail sa muséographie idéale dans son livre de 1950, il ne peut appliquer ces recettes qu'avec parcimonie au musée du Louvre dont il est directeur depuis décembre 1944. A cette date, ses priorités sont surtout de faire revenir les œuvres des dépôts en province, d'assurer la réouverture du Louvre en justifiant de ses actions pendant la guerre et de terminer les modifications voulues par Henri Verne quelques années plus tôt. Sa décision la plus remarquable est de transférer les tableaux impressionnistes au Jeu de Paume, qui « donne à cette peinture de plein air le cadre d'un jardin »². De manière générale, au sein du musée, il opte dans les décors pour une position modérée. S'il fait supprimer le décorum écrasant, comme dans la salle des Etats où on laisse uniquement une frise sobre, il ne souhaite pas de stérilisation trop poussée³. Dans la Grande Galerie, en accord avec René Huyghe, on ponctue l'espace par des pilastres qui suppriment la perspective trop accentuée. Au Salon carré, Salles fait rouvrir les cinq fenêtres hautes pour retrouver la lumière naturelle et y fait installer la peinture espagnole. Dans la salle Rubens, les encadrements sobres sont, quant à eux, remplacés par des cadres imitant ceux d'Anvers au XVII^e siècle. Le conservateur des objets d'art, Pierre Verlet, rend hommage à l'activité du directeur qui a suivi toutes ces restructurations de très près :

« Les conversations que j'ai eues avec lui, ses avis, le contact de ses idées et de son goût personnel m'ont non seulement encouragé, mais amené parfois à des solutions que je n'aurais pas eues ou pas osées autrement. C'est sous son influence que j'ai rompu avec le "style clinique" (plaques de verre et supports métalliques), pour adopter, dans la Galerie d'Apolon, où les objets sont tous très précieux, une présentation tout enrobée de velours, comme si l'intérieur des vitrines ne formait plus qu'un large écrin entr'ouvert. »⁴

Mais il est plus difficile de faire évoluer la présentation des collections par écoles nationales : si Salles était favorable à un accrochage supranational, un tel arrangement n'a jamais été réalisé, sinon en plaçant les Caravagesques ensemble. Enfin, il semble que sa proposition de mettre en scène une salle consacrée à

1. SALLES Georges, 1950, *op. cit.*, p. 83.

2. SALLES Georges, « Les Musées de France », *Museum*, volume 1, n°1/2, 1948, pp. 7-10.

3. Ce développement est issu des travaux de LEROUX Luis, MANDRELLA David, *op. cit.*

4. VERLET Pierre, « Le département des objets d'art, Musée du Louvre », *Museum*, volume 1, n°1/2, 1948, p. 30.

l'histoire du palais du Louvre comportant des maquettes dans le pavillon de l'Horloge n'ait pas été suivie d'effets¹.

Le premier directeur des Musées de France (1945-1957)

En devenant directeur du musée du Louvre, Georges Salles devient aussi directeur des Musées Nationaux puis des Musées de France, à la faveur de l'ordonnance de 1945 sur les musées. Si la position de Salles sur le sujet n'a jamais été clairement affirmée, il est clair qu'il a endossé avec enthousiasme ses responsabilités. Il en défend d'ailleurs les termes dans un article dans lequel il affirme que ce décret n'est pas réellement une centralisation et une prise en main des musées de province par l'Etat, mais une aide à la professionnalisation et à la modernisation de ces musées devant leur permettre de se gérer seuls². Selon la nouvelle organisation des musées, chacun d'eux doit avoir à sa tête un conservateur formé à l'Ecole du Louvre et nommé par le ministre de l'Education nationale ; les acquisitions doivent désormais faire l'objet d'un accord d'un comité national ; une inspection est créée pour visiter les musées de province. En échange de ces obligations, les musées de province peuvent bénéficier d'avis et de conseils, notamment pour appliquer les méthodes de muséographie moderne, mais aussi de subventions à hauteur de 40% pour leurs grands projets³. Salles est intimement persuadé que la professionnalisation du personnel des musées est nécessaire : le conservateur est indispensable car il est vraiment l'âme du musée, « *le conservateur fait le musée* »⁴ ; les restaurateurs doivent pouvoir débattre entre eux des interventions à effectuer sur les œuvres, question sur laquelle Salles adopte une fois encore une position modérée, notamment pour ce qui concerne le problème des vernis jaunés des peintures. De manière générale, le directeur estime que les musées français ont besoin de se moderniser. Selon lui, le chantier essentiel au musée du Louvre, conçu comme une scène de théâtre, est d'ajouter des réserves et des ateliers :

« Le jour où nos galeries et salles d'exposition seront toutes ouvertes au public un programme complémentaire devra sans retard être mis en chantier. Les coulisses du Louvre seront de fond en comble à rénover. »⁵

1. Audition de M. Georges Salles devant la commission des transports, des PTT et du tourisme, séance du 8 février 1950 (AN, 20150497/229) : « J'ai l'intention de consacrer une salle à l'histoire du palais, par des maquettes, par des tableaux chronologiques et par des gravures et des estampes où l'on pourra suivre l'histoire du monument et l'histoire de cette grande chronique qui s'y est déroulée ».

2. Chapeau pour l'émission radiodiffusée des musées de France, script d'août 1952 (AN, 20150497/230).

3. Audition de M. Georges Salles devant la commission des transports, des PTT et du tourisme, séance du 8 février 1950 (AN, 20150497/229).

4. Chapeau pour l'émission radiodiffusée des musées de France, script d'août 1952 (AN, 20150497/230) : « D'un mot, on peut dire qu'un musée est ce qu'est son conservateur. Quelles que soient les collections, c'est lui qui mettent (*sic*) en place, en scène, en réserve, leur imprimant (*sic*) son esprit, sa personnalité ».

5. SALLES Georges, 1950, *op. cit.*, p. 31.

Cette modernisation est une exigence pour la survie des musées. Au cours de son audition devant la commission des transports, des PTT et du tourisme, le 23 octobre 1952, à laquelle il demande des subventions, Salles se révèle beaucoup plus prosaïque que dans ses ouvrages. En décrivant les musées modernisés, il affirme que :

« tous ces musées sont des musées dans lesquels on a très bien travaillé ; ce sont des endroits extrêmement plaisants. Tandis que je vois une ville qui n'a rien fait encore pour ses musées – et qui s'apprête, d'ailleurs, à faire beaucoup – c'est Nice ; à Nice, au Musée Masséna, en 1938 : 18 000 visiteurs et en 1951, le nombre est tombé à 16 000. Pourquoi, parce que l'on n'a rien fait »¹.

La modernisation est nécessaire pour faire venir un public touristique qui participe à l'activité économique d'une France qui a encore bien du mal à se remettre de la guerre.

Néanmoins, devant cette même commission qui propose d'augmenter les prix d'entrée du musée du Louvre, Salles s'y oppose obstinément :

« J'y suis tout à fait opposé parce que nous faisons tous nos efforts pour attirer le plus de monde possible dans les musées. Je ne vous ai pas parlé [...] de tout l'effort que nous faisons, à l'égard justement des écoles et des usines, mais nous voulons attirer aux musées – nous y arrivons très bien – un nouveau public : ce sont, d'abord, non pas des enfants mais des jeunes gens, des étudiants ; s'en servir comme un moyen de connaissances, d'enseignement. D'autre part, nous voulons attirer aussi le public des usines qui dès qu'il y vient, y retourne. Cela, on ne peut le faire que si le prix d'entrée est modique, parce que nous les attirons en groupes, ils ne paient rien, c'est très bien, mais notre espoir est qu'ils reviennent ensuite, seuls ou en famille. En Angleterre, à Londres par exemple, la plupart des musées sont gratuits »².

Les scolaires et les groupes bénéficient d'ailleurs d'entrées gratuites qui, selon lui, doublent le nombre de visiteurs du musée du Louvre³. Cette ouverture du musée au grand public est une idée très présente dans l'après-guerre. A travers cette idée, Salles défend l'idée d'un rôle éducatif et social des musées. A son époque, l'objet doit désormais aller vers le visiteur, se donner à voir ; il est un témoignage du passé, d'une civilisation disparue. Toutefois, la forme d'apprentissage qu'offre le musée est particulière : « *Le public de nos musées veut apprendre en se promenant* »⁴. Pour conserver cette notion de promenade,

1. Audition de M. Georges Salles devant la commission des transports, des PTT et du tourisme, séance du 23 octobre 1952 (AN, 20150497/229).

2. *Ibid.*

3. Selon les chiffres avancés par Salles devant la commission, le Louvre a accueilli 290 662 visiteurs payants en 1938, 515 400 en 1949 et 551 000 en 1951.

4. SALLES Georges, 1950, *op. cit.*, p. 133.

il est nécessaire que le Louvre soit une « demeure » où il fait bon se trouver. Salles suggère même l'installation d'un restaurant dans le musée¹. Il défend et soutient également le remeublement de Versailles et de Compiègne, entrepris par les conservateurs de ces monuments.

De manière paradoxale par rapport à ses premiers écrits dans *Le Regard*, Georges Salles montre qu'il a bien conscience que l'ouverture du musée à toutes les classes sociales ne peut se faire qu'à travers des installations plus pédagogiques. Il propose d'installer des fiches de salles, à l'image de ce qui se fait au Jeu de Paume² :

« Seront multipliés les panneaux explicatifs, les cartes, les étiquettes, et au besoin ces montages qui, comme ceux déjà en usage au Jeu de Paume, offrent au visiteur le moyen de s'instruire en se promenant, sans rompre sa cadence ni baisser, à chaque instant, les yeux sur son guide pour retrouver ensuite le fil de sa contemplation. »³

Faut-il voir l'influence de l'organisation des musées aux Etats-Unis ? Il y a en effet effectué un voyage au début de l'année 1946, en compagnie de Jean Cassou, le conservateur du musée d'art moderne, qui a pu influencer sa vision des choses⁴. En 1949, il crée également les premiers services éducatifs des musées nationaux, services qui essaient lentement dans les musées⁵. Enfin, pour éduquer les personnes qui n'ont pas l'habitude de se rendre au musée et les inciter à en faire la démarche, Salles propose la tenue d'expositions circulantes composées de copies et de photos⁶.

Georges Salles est un directeur qui, de manière générale, aide et soutient le développement des musées dans l'après-guerre en France. La priorité est ainsi pour lui l'installation du musée des Arts et Traditions Populaires près du jardin

1. *Ibid.*, p. 134.

2. BAZIN Germain, « Une expérience, Le Musée de l'Impressionnisme », *Museum*, volumel 1, n°1/2, 1948, p. 40.

3. SALLES Georges, 1950, *op. cit.*, p. 132.

4. Comité de conservation du 3 juin 1946 : « M. Georges Salles a examiné soigneusement de son côté la présentation des Musées Américains ; ce qui l'incite à suggérer aux conservateurs de donner une plus large place à une présentation didactique, en particulier dans les départements archéologiques ; il y aurait lieu notamment d'exposer des cartes et des notions historiques, ainsi qu'il est fait couramment aux Etats-Unis. » (AN, 20150044/8).

5. DESVALLEES André, MAIRESSE François, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, « Éducation », Paris, Armand Colin, 2011.

6. SALLES Georges, « Les Musées de France », 1945, *op. cit.* : « Dès cette année un effort de décentralisation artistique destiné à atteindre un nouveau public sera tenté par l'organisation d'expositions circulantes qui, ayant chacune pour thèse un chapitre de l'histoire de l'art, présenteront un ensemble de reproductions à grandeur, moulages et photographies en noir et en couleur, accompagnés de textes explicatifs montés à la manière de panneaux de publicité. Ces expositions commentées par des conférenciers choisis dans le personnel scientifique des musées nationaux, s'en iront dans les quartiers industriels, voire directement à l'usine et seront en quelque sorte une invitée (*sic*) adressée à l'ouvrier pour qu'il vienne visiter nos musées dont le tient trop souvent éloigné la fausse croyance qu'à cause de son manque de préparation, il ne comprendrait pas ce qui s'y trouve exposé ».

d'Acclimatation, pour lequel il suggère la création d'un musée de plein air à l'image de ce qui se fait en Suède¹. Le musée est aussi un moyen de valoriser les régions, et donc le tourisme en province et le développement local. Il s'agit d'une véritable méthode d'apprentissage nouvelle, il est donc normal que naissent des musées qui mettent en avant et renseignent sur les spécialités locales. Ainsi, à Gien s'ouvre un musée de la chasse à tir, à Epinal, celui de l'Imagerie. Les musées d'arts et traditions populaires sont censés essayer sur le modèle de l'institution parisienne. Salles y englobe également les maisons de personnages célèbres, qu'il juge aussi dignes d'intérêt. En province, les musées ne doivent pas imiter le Louvre, car ils ne possèdent pas autant de chefs-d'œuvre, mais plutôt chercher à se démarquer. A Nice, Salles propose la constitution d'un musée avec des œuvres de peintres ayant travaillé dans cette ville. Au Havre², où tout est à faire, Salles s'adjoint au conservateur Reynold Arnould à partir de 1952 pour concevoir un cadre autour des collections, mais aussi pour faire en sorte que le nouveau musée puisse organiser des conférences, des concerts ou des projections cinématographiques. Le musée devait ainsi devenir un véritable centre de vie et de culture.

Salles est également amené à donner son avis sur les aménagements muséographiques dans les musées de province, tels que le musée Ochier de Cluny, lors de la séance du 22 novembre 1954 de la Commission des musées de province. Contre toute attente, il y défend une installation moderne décrite par Florisoone et Verrier : « M. Salles approuve M. Verrier : un musée n'est pas une vitrine de magasin, mais un conservateur doit tenir compte d'une certaine optique, des exigences du goût de l'époque, et il est certain que des recherches de couleurs et d'éclairage comme celles de M. Parent restent valables »³.

Enfin, en tant que Directeur des Musées de France, Salles est aussi un fervent défenseur de l'art moderne. Il n'a qu'une idée en tête : que l'Etat évite l'erreur qu'il a commise avec les Impressionnistes à la fin du XIX^e siècle⁴. Proche de Jean Cassou, Georges Salles favorise les projets de ce dernier. Son amitié avec Picasso permet le don de dix œuvres en 1947. Il n'hésite d'ailleurs pas à faire entrer l'art moderne au Louvre, comme il le raconte complaisamment lui-même, en invitant Picasso à venir exposer ses toiles en vis-à-vis des grands maîtres durant un jour de fermeture⁵. Mais c'est en 1952 que l'art moderne s'installe définitivement dans le musée parisien, lorsque Georges Salles passe commande du plafond de la salle Henri II à Braque⁶. Celui-ci réalise *Les Oiseaux*, œuvre inaugurée en 1953.

1. Audition de M. Georges Salles devant la commission des transports, des PTT et du tourisme, séance du 23 octobre 1952 (AN, 20150497/229).

2. « Le musée d'art moderne André Malraux », à consulter sur le site Internet suivant (consulté en janvier 2017) : <http://unesco.lehavre.fr/fr/comprendre/le-musee-dart-moderne-andre-malraux>

3. POULARD Frédéric, *Conservateurs de musées et politiques culturelles. L'impulsion territoriale*, Paris, La Documentation française, 2010, p. 44.

4. Cité par LEROUX Luis, MANDRELLA David, *op. cit.*

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

Le président de l'ICOM (1953-1959)

« When in 1945 I first met with Georges Salles, Director of the Musées de France, to propose organizing the International Council of Museums, his enthusiasm was immediate. He agreed to sign a letter inviting all the world's most eminent museum leaders to an international meeting at the Louvre in November 1946. With his consent I was then able to secure the support of the Director of the British Museum in London... »¹.

C'est en ces termes que Chauncey Hamlin décrit la naissance du Conseil International des Musées. Le directeur du Buffalo Museum of Science fait appel à Georges Salles pour lancer l'idée d'une organisation qui réunirait les professionnels de musée, sous l'égide de l'UNESCO. La première réunion a ainsi lieu au musée du Louvre. Grâce à la présence de Georges Salles, la place de la France est d'emblée importante au sein de la nouvelle organisation : le premier numéro de la revue scientifique *Museum* est par exemple consacré aux musées français². Dans celui-ci, les conservateurs sont amenés à décrire les transformations de la muséographie de leurs musées ou départements. Le siège de la documentation de l'ICOM se trouve même à Paris, et son premier directeur est Georges Henri Rivière. Georges Salles en devient le second président en 1953. Dès les débuts de l'ICOM, Georges Salles s'en fait résolument le porte-parole, en France comme à l'étranger. Le 8 juin 1951, il intervient par exemple à la radio française pour expliquer ce qu'est l'organisation :

« L'ICOM [...] est une association professionnelle internationale qui unit en un même groupement les responsables des musées de tous les pays appartenant à cette association, c'est-à-dire aujourd'hui environ une quarantaine de nations. [...] Peu à peu s'élabore quelque chose qui jusqu'alors n'existait pas, c'est-à-dire la technique de notre métier, la technique de la conservation, de la présentation et de l'utilisation des collections que renferment nos musées. »³

L'élaboration de cette nouvelle technique est rendue nécessaire, selon Salles, parce que le musée :

« a changé de rôle ou plutôt il a trouvé son vrai rôle, sa vraie fonction qui est d'être un moyen d'enseignement, un mode de connaissance à l'usage de tous. On va aujourd'hui au musée pour y apprendre ce qu'on ignore, pour y trouver une connaissance par l'objet – par l'objet d'art ou de science et pénétrer ainsi dans le monde souvent ignoré de l'histoire ou de la science. »⁴

1. Cité par BAGHLI Sid Ahmed, BOYLAN Patrick, HERREMAN Yani, *Histoire de l'ICOM (1946-1996)*, Paris, ICOM, 1998, p. 71.

2. « Les musées français », *Museum*, volume 1, n°1/2, 1948.

3. Script du texte prononcé par Georges Salles, émission culturelle de la radio française, 8 juin 1951 (AN, 20150497/230).

4. *Ibid.*

Pour lui, l'ICOM doit en permanence servir le musée et ses professions, et s'adapter à ses évolutions, « *un héritage [...] qui est probablement la clé de l'extraordinaire fortune de l'organisation* »¹. Pour s'assurer de suivre ces évolutions muséales, est mise en œuvre la Campagne Internationale des musées en 1956² sous la présidence de Salles. S'occupant de sa section française, il fait publier un sondage dans le magazine *Connaissance des Arts* à destination du grand public pour l'interroger sur sa pratique de l'institution³.

Georges Salles est également le promoteur de l'ICOM à l'étranger. Il tient d'ailleurs à la vocation internationale de l'organisation qui permet de comparer les différentes pratiques et de s'inspirer de ce qui fonctionne le mieux, dans un esprit de saine émulation. En 1955, il se rend en URSS où il est invité durant dix jours à Moscou et Leningrad, notamment pour pouvoir admirer l'exposition d'art français qui se déroule au musée Pouchkine. L'article qu'il publie à son retour⁴ décrit l'importance des musées dans ce pays : « *Les musées jouent un rôle exemplaire dans la culture soviétique. Largement utilisés par l'enseignement, pratiqués dès le jeune âge, ils font partie de la vie sensible de tous* ». Il se transforme par la suite en véritable plaidoyer pour pousser l'URSS à rejoindre l'ICOM :

« Conservation et présentation des objets, éclairage, hygiène des locaux, restauration et dévernissage des peintures, traitement des panneaux de bois, emploi éducatif des collections... Sont étudiés par des commissions [de l'ICOM] où siègent les spécialistes les plus compétents des cinq continents. Nous ne saurions nous y passer de l'expérience de nos collègues soviétiques qui, en revanche, tireraient un indispensable profit de nos travaux. Nous y invitons nos collègues du musée Pouchkine, ceux du musée de l'Ermitage, MM. Artamonoff et Lewinson-Lessing, ceux des musées d'histoire ou de sciences, tous ceux qui ont pour mission de conserver des collections et de les ouvrir au public ».

Ce travail de promotion à l'étranger lui est rendu possible par un réseau d'amitiés internationales qu'il met au service de ses fonctions et par la stature qu'il a acquise dans le monde entier. En février 1951, le ministre anglais de l'Education lui propose de faire partie de l'Advisory Council du Victoria and Albert Museum⁵, un privilège pour un Français, sur les conseils de Leigh Ashton, directeur de ce musée entre 1945 et 1955. Ainsi membre du Conseil des Trustees du Victoria and Albert Museum, celui que l'on surnomme « monsieur Louvre » est aussi membre du Conseil international du musée d'art moderne de New York et docteur honoris causa de l'Université Columbia à New York⁶. Il tisse un lien privilégié

1. BAGHLI Sid Ahmed, BOYLAN Patrick, HERREMAN Yani, *op. cit.*, p. 73.

2. Voir AUSSI « Campagnes internationales des musées », *Museum*, volume 11, n°1, 1958.

3. Questionnaire retouché par Georges Salles (AN, 20150497/229).

4. SALLES Georges, « Ce que j'ai vu en URSS », journal inconnu, 12 janvier 1956 (AN, 20150497/229).

5. Lettre du 20 février 1951 adressée à Georges Salles (AN, 20150497/229).

6. AUBOYER Jeannine, « Nécrologie : Georges Salles (1889-1966) », *Arts asiatiques*, tome 14,

avec les Etats-Unis, un pays pour lequel il a une grande admiration et où il se rend fréquemment. Selon lui, aux Etats-Unis, le seul moyen de connaître le passé est la visite du musée, puisque les villes sont modernes.

« Son rôle primordial est donc d'enseignement : d'où la fréquence des musées d'enfants et des musées d'universités, comme ces charmants musées que nous avons visités à Yale, Cambridge, Philadelphie. D'où aussi la mission de ces musées d'ambiance où l'atmosphère même du passé est suggérée avec le maximum d'exactitude. »¹

Les voyages dans ce pays permettent de « se nettoyer » l'œil. Dans une lettre adressée à Francis (Minneapolis)², il le remercie en lui expliquant que « la visite que, grâce à vous, j'ai faite il y a quelques années aux musées de la côte Est des Etats-Unis m'a laissé un souvenir si tonifiant que j'estime nécessaire à l'exercice de notre profession de la renouveler périodiquement et d'aller sur place prendre contact avec ce qui s'accomplit dans votre grand pays ».

En tant que directeur des Musées de France, Georges Salles est également à l'origine d'un certain nombre d'expositions temporaires à l'étranger. La plus célèbre d'entre elles est l'exposition d'art français exportée au Japon en 1955³. Selon Salles lui-même⁴, le succès fut éclatant avec deux millions de visiteurs et une itinérance de Tokyo à Kyoto, en passant par Fukuoka. Une présentation immersive fut élaborée pour que les Japonais puissent prendre conscience de la réalité de l'art français à travers des œuvres qui furent autant d'ambassadeurs de la culture française. « *Par l'œuvre d'art, [les visiteurs] accédaient au cœur d'un autre monde, ils débouchaient, sans peine, sur un autre versant de l'esprit et de l'univers* ».

De manière générale, Georges Salles pense que le musée doit permettre les échanges entre les cultures comme il le décrit dans un article intitulé « Les musées au service de l'UNESCO » :

« la tâche qu'a entreprise l'Organisation [...] tend à rapprocher les peuples par la culture et l'échange de leur patrimoine spirituel. Le musée est bien placé pour y concourir. C'est le seul lien du monde où, par le truchement de l'objet, on parle un langage intelligible à tous. Et ce langage universel est celui de la connaissance. »⁵

A plusieurs reprises, Salles rappelle ce rôle humaniste du musée.

1966, p. 152.

1. Projet d'article pour *Le Littéraire* daté du 22 février 1954 (AN, 20150497/229).

2. Lettre de Georges Salles adressée à « Francis », date inconnue (AN, 20150497/229).

3. AUBOYER Jeannine, *op. cit.*, p. 152.

4. Conférence prononcée à l'Université de Bâle à l'occasion de l'ouverture du Congrès de l'ICOM, 6 juillet 1956 (AN, 20150497/230).

5. Projet d'article du 23 mai 1956 (AN, 20150497/230).

« C'est au musée que les peuples les plus éloignés dans l'espace peuvent se connaître, se comprendre, s'apprécier et bien qu'aux antipodes entrer en contact et en union les uns avec les autres. C'est ce qui donne à notre tâche une haute noblesse »¹.

En 1959, Chauncey Hamlin rappelle ce que l'ICOM doit à ce deuxième président, alors élu membre honoraire de l'ICOM : « *For thirteen years, Georges Salles has been continuously devoted to furthering ICOM's interests... All our Board and Committee meetings in Paris have been held in th Louvre, thanks to him... Georges Salles has always endeavoured to maintain ICOM's highly professional quality and its international scope* »². Si l'ICOM doit son organisation et son activité surtout à des personnalités comme Rivière, il est certain qu'il a trouvé en Georges Salles l'un de ses meilleurs ambassadeurs.

Georges Salles décède en 1966. S'il est en partie l'héritier du modèle du dandy, du connaisseur, esthète et collectionneur du XIX^e siècle, il a aussi été un homme pleinement ancré dans le XX^e siècle. A travers ses publications et ses actions, il a toujours réfléchi à la place que doit occuper l'œuvre d'art, au regard que le spectateur lui porte et à la manière de l'exposer. Il a plaidé pour un musée ouvert à tous, vivant et « flexible » mais aussi professionnel, spécialisé et touristique :

« Les musées ne sont pas des maisons en sommeil, mais des scènes où le spectacle se renouvelle sans cesse, des laboratoires toujours au travail, des lieux d'enseignement où l'on prend plaisir à éduquer le grand public en le charmant »³

Salles aura consacré sa vie aux musées et à la réflexion sur l'institution. Muséologue à la stature internationale, apprécié et reconnu par tous, il a eu une influence morale qui a sans doute été essentielle et qui a permis de rapprocher les musées du monde entier. Sa pensée et son action ne peuvent être comprises que dans l'échange qu'il a eu durant toute sa carrière avec des personnalités comme Jean Cassou, René Huyghe et surtout Georges Henri Rivière, qu'il a souvent soutenus et aidés. Qu'il nous soit ici permis de citer Jean Cassou pour conclure :

« *[C'est dans l'esprit de l'humanisme]* qu'il a donné à sa Direction toute l'extension que signifiait son titre de Direction des Musées de France et entraîné les provinces dans le grand élan d'animation et de renouveau des manifestations parisiennes. Il devait tout naturellement étendre cette action au-delà des frontières et des mers, se faire apprécier et aimer de tous nos collègues étrangers, situer la France au premier rang dans les activités de l'ICOM et autres organisations internationales, mêler étroitement la vie artistique et scientifique française à la vie de l'univers présent. Il aura été un des hommes les plus parfaitement aptes à aider cette institution ou

1. Projet d'article d'octobre 1956 à propos de la campagne internationale des musées (AN, 20150497/230).

2. BAGHLI Sid Ahmed, BOYLAN Patrick, HERREMAN Yani, *op. cit.*, p. 73.

3. SALLES Georges, « Les Musées de France », 1945, *op. cit.*

plus exactement, cet organe qu'est le musée à dépasser son strict rôle de conservatoire et à exercer, pour le plus grand bénéfice de la civilisation humaine, la plénitude de sa fonction. »¹

1. CASSOU Jean, « Nécrologie de Georges Salles », dans *Musées et collections publiques*, p.199 (AN, 20150497/229).

Publications de Georges Salles dans le domaine des musées et de la muséologie

Ouvrages

SALLES Georges, *Le Regard*, Plon, 1939.

SALLES Georges, *Au Louvre, scènes de la vie du Musée*, Domat, 1950.

SALLES Georges, *Fragments, cahiers de 1940 à 1962*, Paris, 1971.

Articles et contributions

AULANIER Christiane (dir.) SALLES Georges, (préf.), *Le Salon Carré*, Editions des musées Nationaux, 1950.

AULANIER Christiane (dir.), SALLES Georges, (avant-propos) *La Salle des caryatides*, Paris : Editions des musées nationaux, 1957.

PEROT François, (dir.) SALLES Georges, (préf.), *De Bonnard à Picasso, 50 ans de peinture française*, Catalogue de l'exposition, Paris : Editions des musées nationaux, 1953.

SALET Francis, Homolle Geneviève (dir.), SALLES Georges, CASSOU Jean (préf.) *La Tapisserie française du Moyen Âge à nos jours*, Catalogue de l'exposition, Paris : Editions des musées nationaux, 1946.

SALLES Georges, (préf.) *Chefs-d'œuvre de la peinture*, Catalogue de l'exposition, Paris, 1945.

SALLES Georges (préf.), CASSOU Jean (introduction), *Cent chefs d'œuvre du Musée national d'art moderne de Paris*, Bruxelles : Palais des Beaux-Arts, 1952.

SALLES Georges, (préf.), BURDEN William A. M. (avant-propos), de THRALL SOBY James (introduction) *De David à Toulouse-Lautrec : chefs-d'œuvre des collections américaines*, Catalogue de l'exposition, Paris : Impr. des Presses artistiques, 1955.

SALLES Georges, (préf.) *Nouvelles Acquisitions de 1939 à 1945*, Catalogue de l'exposition, Paris : Editions des musées nationaux, 1945.

SALLES Georges, (préf.) *Peintures du musée national d'Art moderne*, Catalogue de l'exposition, Paris : Editions des musées nationaux, 1945.

SALLES Georges, (préf.) *Exposition d'art français au Japon*, Catalogue de l'exposition, Tokyo, 1954.

SALLES Georges, « Les Musées de France », in *La Revue de Paris*, 14 septembre 1945.

SALLES Georges, « Les Musées », in *Bulletin des Musées de France*, mars 1946.

SALLES Georges, « Aménagements du Louvre », in *Arts*, juin 1946.

SALLES Georges, « Les Musées de France », in *Museum*, Vol 1, n°1/2, 1948.

SALLES Georges, « Henri Verne (1880-1949) », in *Musées de France*, mai 1949.

SALLES Georges, « Histoire d'un plafond », in *Preuves*, n°148, juin 1953.

SALLES Georges, « Ce que j'ai vu en URSS », in *n.i.*, 12 janvier 1956.

SALLES Georges, « Dix ans UNESCO », in *Museum*, 1956.

Bibliographie critique sélective

Ouvrages

ASTAY Herminie, *Peut-on parler d'auteur d'expositions ? La pratique et la réception de René Huyghe et Georges Henri Rivière de 1929 à 1940*, mémoire de Master 1, Michela Passini (dir.), 2015 [non publié].

BAGHLI Sid Ahmed, BOYLAN Patrick, HERREMAN Yani, *Histoire de l'ICOM (1946-1996)*, ICOM, 1998.

BENJAMIN Walter, « Georges Salles, Le Regard » in BENJAMIN Walter, *Gesammelte Schriften III, Kritiken und Rezensionen (1912-1940)*, Suhrkamp, 1991 [en français sur <http://www.textlog.de/>, site consulté en janvier 2017].

BRESC-BAUTIER Geneviève, FONKENELL Guillaume et MARDRUS Françoise (dir.), *Histoire du Louvre, tome 2 : De la IIe République au XXI^e siècle*, Fayard et Musée du Louvre, 2016.

DESVALLEES André, MAIRESSE François, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Armand Colin, 2011.

LACLOTTE Michel, *Histoires de musées, souvenirs d'un conservateur*, Editions Scala, 2003.

LASCOLS Enguerrand, *Le Louvre, musée populaire ?*, mémoire de Master 1, Françoise Mardrus (dir.), 2016 [non publié].

LEROUX Luis et MANDRELLA David, *Étude de personnalités du monde des musées : Georges Salles, directeur des musées de France et écrivain*, mémoire d'étude de l'École du Louvre, Geneviève Bresc et Michel Hoog (dir.), 1993 [non publié].

PAVIE Adeline, *Les expositions temporaires du musée du Louvre à l'épreuve de la reconstruction (1945-1948)*, mémoire de Master 1, Françoise Mardrus (dir.), 2016 [non publié].

POULARD Frédéric, *Conservateurs de musées et politiques culturelles. L'impulsion territoriale*, Documentation française, 2010.

Articles

AUBOYER Jeannine, « Nécrologie : Georges Salles (1889-1966) », in *Arts asiatiques*, 14-1, 1966, pp. 151-152.

BAZIN Germain, « Une expérience, Le Musée de l'Impressionnisme », in *Museum*, Vol 1, n°1/2, 1948, p. 40.

DORIVAL Bernard, MEAUZE Pierre, RIVIERE Georges-Henri, « Le legs Georges Salles », in *La Revue du Louvre*, II, 1968.

FLORISOONE Michel, « Les nouvelles salles de peinture française », in *Bulletin des Musées de France*, 1949.

HUYGHE René, « Le remaniement du département des peintures et la Grande Galerie, Musée du Louvre », in *Museum*, Vol 1, n°1/2, 1948.

POLI Marie-Sylvie (dir.), MAIRESSE François, DELOCHE Bernard, « La question du jugement sur les expositions d'art », *Comment parler de la critique d'exposition ?* in *Culture & Musées* n°15, 2010, pp. 23-51.

VERGNET-RUIZ Jean, « Organisation des musées de province », in *Museum*, juillet 1948.

VERLET Pierre, « Le département des objets d'art, Musée du Louvre », in *Museum*, Vol 1, n°1/2, 1948.

Luc Benoist

1893 - 1980

Marie Mouterde

Né en 1893 et mort en 1980, Luc Benoist – célèbre pour avoir publié *Musées et Muséologie* en 1960 dans la collection « Que sais-je ? », aux Presses universitaires de France, a poursuivi une longue carrière en tant qu'historien de l'art et conservateur, au sein de plusieurs établissements français dont les archives des Musées nationaux permettent de connaître l'évolution, bien que nombre d'imprécisions subsistent qui nécessiteraient des recherches plus approfondies. Benoist entame sa carrière au département de sculpture du musée du Louvre où il reste quelques années avant de rejoindre le musée du château de Versailles, pour partir ensuite au musée des Beaux-Arts de Nantes puis au musée du château des Ducs de Bretagne¹. Après une thèse sur la « Sculpture romantique », soutenue en 1928², on sait qu'il travaille en 1931 avec Paul Vitry sur l'exposition « *Chefs d'œuvres des musées de province* » présentée au musée de l'Orangerie, rattaché alors au musée du Louvre. Il est donc certain qu'à cette date, il est déjà en poste au Louvre. Un autre document d'archive, daté de mai 1936 précise son poste, d'« attaché au département des sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps modernes »³. Il est ensuite nommé officiellement, en décembre 1939, « attaché à la conservation du château de Versailles et Trianon »⁴. Cependant, un document antérieur, datant de septembre 1938, sur les bourses et fondations de l'école du Louvre le présente déjà sous le titre d'« attaché à la Conservation de Versailles »⁵. Il est possible que Luc Benoist ait été déjà en

1. BENOIST, Luc, *Musées et muséologie*, Presses universitaires de France, 1960, p.6 : « Je n'avais d'autre titre à l'écrire qu'une expérience exceptionnellement variée, qui a commencé au département de la sculpture du Musée du Louvre, s'est continuée dans ce grand musée d'histoire qu'est le château de Versailles, pour se terminer à Nantes, d'abord au musée des Beaux-Arts, un des premiers musées de peinture en France, puis au château des Ducs, aux musées d'art décoratif et d'art populaire breton. »

2. Voir le catalogue d'exposition *Anniversaire : 1800-1830-1900-1980*, Nantes, Musée des beaux-arts, 1980, p. 81 et pp 91-92. Remerciement à M. Mikael Pengam, responsable de la bibliothèque au Musée d'Arts de Nantes, pour la communication de ces informations.

3. Archives des musées nationaux, représentation aux manifestations, missions, Cote : 20150497/110 : « 1936, 16 mai Désignation de Luc Benoist, attaché au département des sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes pour aller au vernissage du « Salon violet ». mai 1936. [4.p] »

4. Archives des musées nationaux, Château de Versailles et Trianon, Administration du musée, Cote : 20150040-8 (1933-1950) : « 1939, décembre : M. Gaston Brière demande sa mise à la retraite. M. Pierre Ladoué devient conservateur. M. Luc Benoist et Mlle Jalut sont nommés attachés. »

5. Archives des musées nationaux, Ecole du Louvre (série F), Bourses et fondations, Cote : 20122781/1-2014481/16 : « 1938 12 septembre Demandes de bourses de voyages : Stéphane Vlasto. artiste grec, Luc Benoist, attaché à la Conservation de Versailles, Marianne Guentch-Ogloueff, Mlle Auboyer, Gabrielle Fabre, Mlle Micheli, Miche Faré, Mlle Meurdrac, Boris Lossky, Germaine Levy »

poste à partir de 1938, mais que sa nomination officielle ne date que de l'année suivante. Après neuf ans à Versailles, en 1947, Luc Benoist part à Nantes en tant que conservateur au musée des Beaux-Arts de Nantes qu'il réorganise entièrement, établissant l'inventaire de ses collections, pensant un nouvel accrochage et en rédigeant le catalogue. Il initie également la politique des expositions et des visites-conférences du musée. Il reste dans cet établissement jusqu'à la fin de sa carrière, en 1963, et reprendra quelques années plus tard, à la suite du décès du conservateur en place, une mission d'intérim au château des ducs de Bretagne, entre 1969 et 1971¹.

Luc Benoist travaille à Versailles alors que Gaston Brière y est conservateur ; marqué par ce dernier, il le considère comme son premier maître. Ce lien entre le maître et l'élève se révèle par leur intérêt commun pour la muséologie. En effet, Gaston Brière inaugure un cours de muséologie en 1927 à l'école du Louvre², ce que précise Luc Benoist dans l'introduction de son ouvrage³ associant son maître à l'émergence de ce type d'enseignement. Ce dernier développe un grand intérêt pour la discipline en étudiant la fonction et le fonctionnement du musée, et publie *Musées et Muséologie* en 1960.

Avant la rédaction de cet ouvrage, les actions qu'il mène dans les musées sont peu connues, mis à part un certain nombre de missions qui lui ont été confiées. Le 30 août 1932, il est chargé de l'intérim du château de Fontainebleau⁴. Le 16 mai 1936, il est désigné pour participer au vernissage du « Salon Violet »⁵ et le 6 juin 1936, il lui est proposé de se rendre à l'exposition des peintres, sculpteurs et ouvriers d'art d'Issy⁶. On sait également qu'il s'implique dans l'évacuation des musées nationaux pendant la Seconde Guerre Mondiale, en tant que chef de dépôt du personnel scientifique à partir de juin 1942⁷.

1. Il aurait occupé ce poste après le décès du conservateur Joseph Stany-Gauthier, en juin 1969 et serait resté jusqu'en 1971, date de l'arrivée du nouveau conservateur, Pierre Chaigneau. Remerciements à Mme Anne Bouillé, responsable du pôle Recherche et Documentation du Château des Ducs de Bretagne, pour cette information. Voir également Bibliothèque nationale de France, « Luc Benoist (1893-1980) » [En Ligne] <http://data.bnf.fr/11891242/luc_benoist/> consulté le 13.01.2017. Voir également note 1. L'article de Claude Laroche, de même que sa courte biographie parue dans le catalogue *Annuaire (op.cit.) qui évoquent sa fin de parcours au musée des Beaux-Arts de Nantes, jusqu'en 1963*, et LAROCHE, Claude, « A propos de quelques architectures de musées en pays de la Loire », 303. *Art, recherche et création*, 4^{ème} trimestre 1989, pp. 42-77.

2. BENOIST, Luc, *Musées et muséologie*, Presses universitaires de France, 1960, p.96.

3. *Ibid.*, p.6.

4. Archives des musées nationaux, château de Fontainebleau, Cote : 20144795/31.

5. Archives des musées nationaux, Cote : 20150040-8.

6. Archives des musées nationaux, Cote : 20150040-8.

7. Archives des musées nationaux, Les musées nationaux pendant la Seconde Guerre Mondiale et l'évacuation des œuvres (série R), « Organisation : plans d'évacuation, premiers projets », « gestion des dépôts d'œuvres évacuées », Cote : 20144792/141, matériel et locaux, personnel scientifique et de gardiennage, comptabilité : « Personnel scientifique : Dossiers individuels : Luc Benoist, chef de dépôt (juin 1942) ».

En presque trente ans de carrière, il est certain que Luc Benoist a contribué à au moins neuf expositions. La première porte sur les « *Chefs d'œuvres des musées de province : première exposition, école française XVII^e et XVIII^e siècles* » et a lieu en 1931 au musée de l'Orangerie, alors rattaché au musée du Louvre. Il participe à la rédaction du catalogue qui est dirigé par Paul Vitry et Paul Jamot. En 1932, il organise avec Marguerite Charageat, conservatrice au département des sculptures du musée du Louvre¹, l'exposition « *L'Art des jardins classiques* » au Château de Maisons-Laffitte. Une fois en poste à Nantes, il monte l'exposition « *Paysans de France dans la peinture française de Le Nain à La Patellière* » en 1947, puis « *Chefs-d'œuvre des collections nantaises* » en 1954. En 1956, il fait une exposition sur l'artiste « *Elie Delaunay 1828-1891 : ses dessins et son œuvre* », et en 1959, sur les « *Aquarelles et gouaches de W. Kandinsky : collection et donation de Gildas Fardel* ». Il organise en 1958, « *Le pays nantais en peinture 1590-1958* », en 1962, « *Briaudeau, 1869-1944, Caunois, 1808-1942, Ottman, 1877-1927* », et enfin « *La fleur en images* » en 1963. Bien qu'ayant débuté sa carrière avant-guerre, Luc Benoist ferait partie des « nouvelles générations de conservateurs, mieux formés, souvent enthousiastes et soucieux d'ouvrir leur musée à des publics nouveaux ainsi qu'à l'art contemporain »² des années 1945, d'après Michel Laclotte, directeur du musée du Louvre de 1987 à 1995. C'est cette volonté de conquérir de nouveaux publics qui se fait sentir dans les écrits de Luc Benoist. Il souligne ainsi dans un article pour la revue *Jardin d'art* que « *Le but de la nouvelle muséologie est d'atteindre le nouveau public, celui des jeunes, de la foule* »³. L'attachement de Luc Benoist à la pédagogie muséale se concrétise par la rédaction en 1962 d'un guide sur les collections du musée des Arts décoratifs : *Regarde : ou les clefs de l'art*.

Le conservateur s'intéresse à la muséologie et au grand public, et l'historien de l'art publie plus d'une quarantaine d'ouvrages sur des sujets variés. Luc Benoist s'intéresse au symbolisme, à l'ésotérisme, mais il se concentre surtout sur la peinture et la sculpture, notamment avec *Michel-Ange* en 1941, *Panorama de la sculpture française* en 1964, *Histoire de la sculpture* en 1965 ou *Histoire de la peinture* en 1970. Cet intérêt s'explique par son expérience muséale : son poste au Louvre est intégré au département de la sculpture, le musée de Versailles et le musée des beaux-arts de Nantes rassemblant des collections de peinture emblématiques. Il a à cœur d'étudier les collections et l'histoire de l'institution dans laquelle il travaille, et publie par exemple deux ouvrages sur le château de Versailles : *Versailles et la monarchie* en 1947 juste avant de partir à Nantes, et *l'Histoire de Versailles* en 1973 à la fin de sa vie. En 1953, il écrit un *Catalogue et guide* pour le musée des beaux-arts de Nantes. Enfin, en 1979, il publie un ouvrage sur *le château des ducs de Bretagne et ses collections*.

1. Bibliothèque nationale de France, « Luc Benoist (1893-1980) » [En Ligne] <http://data.bnf.fr/12539703/marguerite_charageat/> consulté le 13.01.2017.

2. LACLOTTE, Michel, *Histoire des musées, souvenir d'un conservateur*, Tours : Edition Scala, 2003, p.49.

3. BENOIST, Luc, « Quand les musées seront eux-mêmes des chefs d'œuvres », *Jardin des Arts*, n°87, février 1962, p. 50-59.

Luc Benoist fréquente ainsi trois institutions muséales importantes, le Louvre, Versailles et le musée des Beaux-arts de Nantes. Hormis un article, évoquant le musée automatique¹, il ne fait cependant l'objet que de peu de recherches. Les actions qu'il a menées au sein de ces musées sont difficilement identifiables, comme les acquisitions qu'il a pu mener à bien. Faisant partie de la génération des jeunes conservateurs, il met tout en œuvre pour adapter le musée aux nouveaux publics. Malheureusement, il est difficile de savoir s'il concrétise ses idéaux en matière d'ouverture du musée. Définir Luc Benoist comme théoricien davantage qu'acteur ne serait pas honnête, puisque ses actions concrètes ne sont pas suffisamment connues.

Définir le rôle du conservateur : le bréviaire d'un métier

En 1960, Luc Benoist publie *Musées et Muséologie* dans un contexte particulier pour le métier de conservateur, qui est alors encore peu normé en matière de formation. Les conservateurs sont la plupart du temps formés « sur le tas », parfois auprès d'un maître, après une formation en histoire de l'art à l'école du Louvre, comme l'a été Luc Benoist. Ils sont déjà plus ou moins experts d'une période, d'un art ou d'une civilisation ; cependant, les notions de gestion, de transmission d'un savoir et de muséologie nécessaires à l'exercice du métier ne sont, à l'époque de Benoist, pas encore enseignées en France. C'est ce que cherche à combler l'expérience du stage auprès d'un ancien conservateur. La transmission par le biais d'anciens conservateurs est forcément moins actualisée qu'un enseignement structuré, qui s'adapte plus facilement à l'évolution des pratiques muséales. Ainsi, en 1960, la publication de l'ouvrage de Benoist constitue un jalon significatif pour ce corps de métier.

Luc Benoist s'attache à présenter dans son ouvrage les enjeux du métier de conservateur, qu'il définit comme « *le bréviaire de ce nouveau Protée* »². Ce petit manuel est pensé comme un guide pratique pour les conservateurs, leur indiquant comment constituer une collection ; portant un intérêt particulier à l'histoire des collections avant d'évoquer les pratiques contemporaines en la matière. Il décrit par ailleurs la question de l'architecture muséale, et notamment l'adaptation d'un monument en musée et la construction de nouveaux édifices. Par ce biais, il définit les fonctions d'un tel bâtiment et les espaces nécessaires. Il réfléchit ensuite à la présentation muséographique des œuvres et évoque un certain nombre de règles de présentation des objets concernant l'éclairage et le rythme d'accrochage des œuvres, faisant alterner les chefs d'œuvres et les œuvres mineures qui constituent des « silences et repos »³.

1. LAROCHE, Claude, *Op. cit.*

2. BENOIST, Luc, *Musées et muséologie*, Presses universitaires de France, 1960, p.6. Figure de la mythologie grecque, Protée était capable de se métamorphoser (bref, de jouer ici le double rôle de chercheur et de gestionnaire).

3. *Ibid.*, p.51 « Les œuvres moyennes sont nécessaires en tant que silences et repos ».

Si elle repose sur la présentation des collections, la tâche du conservateur est aussi liée à la préservation des œuvres d'art qui lui sont confiées. Luc Benoist évoque les questions de conservation et de restauration, de même que l'étude des collections qui fait aussi partie de ce travail, la permanence de la recherche scientifique important beaucoup dans la continuité des recherches en histoire de l'art. Il achève la description des rôles du conservateur en soulignant l'importance du public : « *Tout musée est fait pour le public et non pour le conservateur ou pour ses amis érudits* »¹. Benoist soulève là une problématique fort actuelle.

Le manuel que Luc Benoist rédige constitue un jalon important dans l'historiographie de la muséologie, bien sûr pour les conservateurs qui trouvent ici résumés les enjeux de leur métier – la présentation d'objets, la restauration d'œuvres d'art, l'aménagement intérieur des salles, les visites du public – mais aussi pour le grand public qui découvre ainsi progressivement le terme de muséologie.

Benoist attribue deux rôles principaux au conservateur : il doit être à la fois expert et chef d'entreprise. Le conservateur est un expert, car il doit savoir identifier et faire l'étude de toutes les œuvres d'art qui lui sont confiées :

« Le premier devoir d'un conservateur est d'identifier les richesses qui lui sont confiées ou dont il a fait l'acquisition. Il est d'expérience que la plupart des demandes faites à un conservateur concernent l'examen ou l'expertise d'œuvre d'art »².

Les avancées scientifiques permettent l'étude plus précise des œuvres d'art ; c'est notamment en cela que le musée s'apparente à un laboratoire. Ces méthodes aident le conservateur dans son travail d'identification. Cependant, Luc Benoist souligne que « *la mémoire de l'œil est la qualité essentielle d'un expert* »³. Ainsi donc, le conservateur ne devient un réel expert que s'il est capable d'éduquer son regard, les analyses scientifiques ne venant qu'en appui, outil de vérification et d'approfondissement. Le conservateur est expert, mais aussi chef d'entreprise. Il gère un personnel constitué de divers corps de métiers : un secrétaire, un archiviste, un bibliothécaire, un magasinier, un gardien-chef, un concierge⁴. Cela nécessite un certain sens de la gestion : diriger les actions de son personnel, planifier les activités du musée, établir le budget. Il s'inscrit au cœur des décisions de tous les services : « *Le bureau du conservateur devrait en principe être placé au centre de l'ensemble des services comme un poste de commandement.* »⁵

1. *Ibid.*, p.108.

2. BENOIST, Luc, *Musées et muséologie*, Presses universitaires de France, 1960, p. 68.

3. *Ibid.*, p.71.

4. *Ibid.*, p. 92.

5. *Ibid.*, p. 65.

Le musée pour conserver, exposer, éduquer, rechercher, rassembler

« On se demande quelque fois à quoi servent les musées ? C'est un de leurs rôles et le plus beau que de devenir les galeries de ceux qui ne peuvent pas en avoir, des collectionneurs sans collections. »¹

Au-delà du fait de conseiller les futurs conservateurs de musées et d'évoquer auprès du grand public les différents aspects de ce métier, Luc Benoist offre aussi sa vision du musée dans les deux publications : *Musées et Muséologies* en 1960 et l'article « Quand les musées seront eux-mêmes des chefs d'œuvres » publié en 1962 dans la revue *Jardin d'Art*. Benoist retrace certes l'histoire des musées, mais il suggère aussi ce que devrait être le musée de demain.

Le musée de demain, défini par ses publics : de l'éducation au musée automatique

D'après Le Corbusier, le musée est « une machine à conserver et exposer les œuvres d'art »². A priori, c'est la première destination du musée qui sert de lieu d'accueil à des œuvres qui sont montrées. L'histoire du musée confirme cette fonction première, comme Luc Benoist le souligne dans la première partie de son ouvrage. Il ajoute à cette définition assez réductrice donnée par Le Corbusier la dimension éducative que doit remplir le musée. Pour lui, dans le contexte des années 1960, la création du nouveau musée dépend du nouveau public³. En retraçant l'histoire des musées, on comprend qu'ils ont été visités par des érudits, des historiens, des antiquaires, des artisans, des artistes et des amateurs d'art⁴. Mais dans les années 1960, les musées doivent s'adapter à la venue de nouveaux publics : les jeunes et la foule⁵. Ces deux publics ne sont pas aussi sensibilisés à la visite de musée que les érudits ou les artistes. Le défi des musées à cette époque consiste donc à leur rendre accessibles et intelligibles les collections.

C'est sous l'influence de l'Amérique que cette fonction éducative s'affirme dans les musées en France⁶. L'Amérique est pionnière pour l'éducation dans les musées. Le nombre des musées pour les enfants illustre bien le caractère pionnier de ce continent. En 1960, trente-cinq *children museums* sont ouverts aux Etats-Unis alors qu'il y en a seulement une dizaine dans tout le reste du monde. Certains musées américains sont créés pour les enfants, alors qu'en Europe, ce sont les

1. *Ibid.*, p. 10.

2. BENOIST, Luc, *Musées et muséologie*, Presses universitaires de France, 1960, p. 29.

3. BENOIST, Luc, « Quand les musées seront eux-mêmes des chefs d'œuvre », *Jardin d'Art*, n°87, février 1962, p.54-55 ; « Pour savoir ce que peut devenir le musée de demain, il faut questionner ses publics. »

4. *Ibid.*, p.55.

5. *Ibid.*, p.56.

6. BENOIST, Luc, *Musées et muséologie*, Presses universitaires de France, 1960, p. 29 « D'autant qu'à partir de ce moment [1920] une nouvelle conception se fait jour, celle du rôle éducatif du musée, sous l'influence de l'Amérique. »

musées d'adultes qui s'adaptent aux enfants¹, la démarche diffère totalement. Cela témoigne de l'importance que l'Amérique donne à l'éducation artistique des enfants. Luc Benoist insiste énormément sur l'éducation des enfants par la visite de musée. Selon ce dernier, il faut agir à la base², sur les enfants, et donc leurs proposer des visites qui leurs permettent d'associer leurs connaissances puisées des livres aux objets : « *le but du musée est de rendre actuelle la connaissance virtuelle donnée par le livre* »³. Ce que l'enfant apprend à l'école nécessite d'être concrétisé et le musée permet aux enfants de voir des objets. Ce travail d'éducation par le musée apprend aux enfants à voir⁴. On peut évoquer Confucius : « *Parle-moi et j'oublie, montre-moi et je comprends, implique-moi et je serai convaincu* », mettant l'accent sur l'importance de voir les choses pour les comprendre. En quelque sorte, il hiérarchise les moyens de communication d'un éducateur qui intéresse davantage son auditoire quand il montre et qu'il implique ses visiteurs.

Au-delà de l'éducation des enfants, Luc Benoist généralise son propos aux autres publics : « *Tout musée est fait pour le public et non pour le conservateur ou pour ses amis érudits* »⁵. Cette destination première du lieu muséal doit être d'après lui réhabilitée. Même si le conservateur peine à transmettre des savoirs, il doit y prêter une attention particulière, en déléguant et en collaborant. La nécessité du service éducatif au sein du musée est ainsi clairement affirmée⁶. C'est dans cette perspective que Luc Benoist imagine un musée conçu pour ce nouveau public, contrant la fatigue. Alors que la visite de musée doit être source de plaisir, le visiteur se fatigue à rester debout et à marcher dans toutes les salles du musée. Il propose ainsi, en collaboration avec l'architecte de la ville de Nantes qui en dessine les plans dans son ouvrage, Charles Friésé (de 1947 à 1962), un projet de « musée-tour automatique » dans lequel les visiteurs assis sur des fauteuils dans une cabine se déplaceraient par niveau et seraient amenés jusqu'aux œuvres⁷. Ainsi, la mobilité des visiteurs serait automatisée et la visite serait moins fatigante. Il propose aussi l'inverse, c'est-à-dire que ce soient les œuvres qui soient mobiles et les visiteurs statiques. Une telle proposition a de

1. *Ibid.*, p.100 : « Au lieu de créer des musées pour enfants, l'Europe a préféré rendre accessibles aux enfants les musées d'adultes. »

2. *Ibid.*, p. 97-98 : « On ne réussit jamais rien de durable qu'en recommençant par la base ».

3. BENOIST, Luc, *Musées et muséologie*, Presses universitaires de France, 1960, p. 103

4. *Ibid.*, p. 102 « Mais à quelles nécessités correspond, diriez-vous, cette immense entreprise d'éducation ? Elle ne tend à rien d'autre qu'à apprendre à voir, art si rare et d'une importance considérable. L'enseignement par la vue tend à stimuler le goût plus qu'à meubler la mémoire ou à emmagasiner des chiffres ou des faits ».

5. *Ibid.*, p.108.

6. *Ibid.*, p.97 « comme l'ont compris les musées américains ».

7. BENOIST, Luc, « Quand les musées seront eux-mêmes des chefs d'œuvres », *Jardin des Arts*, n°87, février 1962, p. 58-59 « Aussi ai-je conçu un musée-tour automatique où la mobilité réciproque des objets et des visiteurs permettrait à ceux-ci de voir en deux heures, sans quitter leur fauteuil, l'équivalent de tous les tableaux du Louvre. »

quoi faire sourire, de nos jours¹. Certes, un tel prototype permettrait de régler le problème de la fatigue des visiteurs et d'améliorer leur visite dans ce sens, cependant, ce musée-tour automatique bloque toute liberté de visite. D'après Luc Benoist, le musée de demain doit néanmoins se construire autour de ses publics. C'est pourquoi il prête une attention particulière à l'éducation des visiteurs au sein du musée, et qu'il propose ce projet étonnant.

« Un musée offre un lieu d'exposition pour des œuvres rares, consacrées par l'admiration des siècles. Mais c'est aussi un dépôt pour une masse d'œuvres secondaires, un laboratoire d'étude pour les érudits, un salon accueillant pour les simples touristes, une école d'art pour les étudiants qui fréquentent les académies, un atelier de copistes pour les jeunes, un lieu d'attraction populaire, un club de loisirs, un centre de culture pour le commun des mortels. »²

Cette définition rassemble différentes fonctions du musée. Luc Benoist met ici en avant le rôle de réserve d'œuvres, de lieu de recherche en histoire de l'art, d'école pour les artistes et les étudiants, mais aussi de centre culturel polyvalent ou de salon accueillant. Ainsi, en plus de son rôle éducatif, le musée revêt une dimension plus large.

Le musée de demain : lieu de recherche et centre culturel polyvalent

Pour s'adapter aux nouveaux publics, les musées devraient développer leur service éducatif, sans que leur rôle de conservation des objets et de laboratoire d'étude en pâtisse³. Il est certain que l'arrivée et l'éducation de nouveaux publics pourraient mobiliser toutes les ressources du musée, qu'elles soient intellectuelles ou financières. Mais, selon Luc Benoist, la force du « musée de demain »⁴ serait de favoriser ses publics, tout en poursuivant ses missions d'acquisition d'œuvres et de recherches scientifiques. Le musée de demain apprendra ainsi à ses visiteurs à voir, mais il n'abandonnera pas sa destination première d'étude. L'architecture même du musée doit penser à intégrer des espaces dédiés. Luc Benoist parle de cette fonction dans l'histoire des musées qui passe de lieu de dépôt à un lieu de recherches historiques⁵. Ce « laboratoire d'études » est permis grâce à une architecture muséale adaptée. Le musée de demain doit consacrer une grande surface à ces services qui occuperaient, d'après Benoist, le « double des salles

1. Ce que laisse entendre l'article de Laroche, *op. cit.*

2. BENOIST, Luc, « Quand les musées seront eux-mêmes des chefs d'œuvre », *Jardin d'Art*, n°87, février 1962, p.52 et 54.

3. *Ibid.* p.55 : « Le musée de demain ne doit pas cesser d'être ce conservatoire d'objets et ce laboratoire d'études ».

4. *Ibid.*, p.55.

5. BENOIST, Luc, *Musées et muséologie*, Presses universitaires de France, 1960, p.22 « Le musée passe du rôle de dépôt à celui de promoteur des recherches historiques. [...] Comme conséquence capitale, la spécialisation de la science, né du musée, amène la spécialisation du musée lui-même. »

d'exposition »¹. La réserve fait partie des espaces liés à la conservation ; en plus des salles de collections et des bureaux de la conservation, le musée doit inclure une galerie d'exposition temporaire, une bibliothèque, un auditorium et un amphithéâtre². Ces espaces s'inscrivent dans une réelle dynamique de recherches et d'études autour du musée. Les expositions temporaires devraient refléter l'avancement de l'histoire de l'art³. En cela, il est indispensable pour un musée qui promeut les avancées scientifiques de consacrer une part de ses espaces à la réalisation de ces événements. L'auditorium permet de donner des conférences sur les avancées dans la recherche en histoire de l'art ; l'amphithéâtre dynamise quant à lui la vie culturelle du musée en accueillant des événements liés à la création artistique. Luc Benoist évoque l'idée – plusieurs années avant la création de Beaubourg – d'un musée qui soit un « centre culturel polyvalent »⁴, ce que devrait révéler sa conception architecturale.

Luc Benoist rappelle qu'historiquement, le musée dérive de la galerie et du cabinet privé. Certains musées sont installés dans un bâtiment préexistant et d'autres sont construits de toutes pièces. Dans ce dernier cas, Benoist conseille de prêter attention à l'emplacement du musée, de façon à toucher le public visé. Le dessin architectural de l'extérieur est laissé libre (le style du bâtiment devant s'aligner avec la mouvance de son époque), ce qui compte est l'aménagement intérieur, commandé par les fonctions muséales⁵ mais aussi le public : l'intérieur doit amener les visiteurs à se sentir comme chez eux⁶. L'architecture du musée doit s'adapter à sa polyvalence, à l'accueil des visiteurs et la circulation, l'attention portée au plan étant primordiale. La circulation des visiteurs est liée à la distribution des objets dans les salles aussi pensée avec intérêt. Dans cette perspective, Luc Benoist propose deux idées d'architecture de musée type : le praxéologique du cadre vide ou son musée-tour automatique.

Un musée double idéaliste ?

D'après Luc Benoist, le musée de demain doit donc se penser à partir de ses publics, l'éducation devenant une priorité pour le musée. Elle importe vraiment pour Luc Benoist qui la place au centre de sa réflexion sur le musée-tour automatique. Il reproche d'ailleurs à la muséologie de ne pas faire de la fatigue des visiteurs une priorité et d'ignorer l'automatisme qui permettrait de pallier ce problème⁷. Dans un sens, le conservateur novateur a raison de se soucier du confort des visiteurs mais en même temps, sa proposition bloque toute liberté et apparaît plus amusante que satisfaisante. Par ailleurs, le musée de demain

1. *Ibid.*, p.64.

2. *Ibid.*, p.31.

3. *Ibid.*, p.70.

4. *Ibid.*, p.31.

5. BENOIST, Luc, *Musées et muséologie*, Presses universitaires de France, 1960, p.40 : « Le musée est un édifice fonctionnel qui doit servir en se faisant oublier. ».

6. BENOIST, Luc, « Quand les musées seront eux-mêmes des chefs d'œuvre », *Jardin d'Art*, n°87, février 1962, p.52 : « Un musée [...] est aussi [...] un salon accueillant pour les simples touristes ».

7. BENOIST, Luc, *Musées et muséologie*, Presses universitaires de France, 1960, p.120.

revêt aussi la fonction de centre culturel polyvalent développant la recherche, tel un laboratoire d'étude. Son architecture suit ce programme, intégrant des espaces supplémentaires aux salles classiques d'exposition et de la conservation. Ce double destin des musées – l'éducation et la recherche – est cher à Luc Benoist. Cependant, quand il écrit son ouvrage en 1960, il est conscient que les deux fonctions demeurent distinctes. D'un côté, les musées-laboratoires sont conçus comme des refuges pour les savants et les érudits, tandis que de l'autre, le musée-plein air et le musée-attraction semblent conçus pour la foule. La fusion des deux semble impossible à cette époque, et encore de nos jours, la question des musées-attractions suscite bien des débats¹. Luc Benoist conclut son ouvrage en remarquant qu'il n'existe pas de musée idéal.

« Il n'y a pas de musée absolu, ni de musée parfait. De même qu'il n'y a pas en pratique de ville ancienne sans musée, même si elle l'ignore, car il n'y a pas de ville sans vestige inutile des temps disparus. Un peuple sans musée est un peuple sans tradition et sans âme, et l'art ne vaut que par ce rappel des traditions révolues. Le musée est le sanctuaire où cette âme survit. Keats a dit qu'une chose de beauté est une joie pour toujours. Mais il n'avait pas pensé qu'à quelques-uns. Ce qu'il n'a pas dit et ce qu'il faut dire, c'est que cette chose de beauté pour toujours doit être une joie pour tous. C'est la tâche difficile et paradoxale qui incombe aux musées d'aujourd'hui et qui s'imposera bien plus encore à ceux de demain. »²

1. ROY, Jean-Bernard, « Les parcs archéologiques au risque du parc de divertissement : essai d'approche typologique », *Culture & Musées*, n°1, 2005, p. 37-63.

2. BENOIST, Luc, *Musées et muséologie*, Presses universitaires de France, 1960, p.121.

Publications de ou sur Luc Benoist dans le domaine des musées et de la muséologie

Ouvrages

- BENOIST, Luc, CHARAGEAT, Marguerite, *Catalogue des sculptures des Jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries*, Paris : Musées Nationaux, 1931, 52 p.
- BENOIST, Luc, *Versailles et la monarchie*, Ed. de Cluny, 1947, 234 p.
- BENOIST, Luc, *Villes de Nantes, Musée des beaux-arts, Catalogue et guide*, Musée des Beaux-arts, 1953, 256 p.
- BENOIST, Luc, *Musées et muséologie*, Presses universitaires de France, 1960, 127 p.
- BENOIST, Luc, *Regarde : ou les clefs de l'art*, F. Hazan, 1962, 183 p.
- BENOIST, Luc, *Histoire de Versailles*, Presses universitaires de France, 1973, 126 p.
- BENOIST, Luc, *Le château des ducs de Bretagne et ses collections*, Imp. Chiffolleau, 1979, 88 p.

Articles

- BENOIST, Luc, « Quand les musées seront eux-mêmes des chefs d'œuvres », *Jardin des Arts*, n°87, février 1962, pp. 50-59.

Archives

- Archives nationales/ Archives des musées nationaux, Paris
- Archives des musées nationaux, Cote : 20150040-8
- Château de Fontainebleau, Cote : 20144795/31

Représentation aux manifestations, missions, Cote : 20150497/110 : « 1936, 16 mai Désignation de Luc Benoist, attaché au département des sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes pour aller au vernissage du « Salon violet ». mai 1936. [4.p] ».

Ecole du Louvre (série F), Bourses et fondations, Cote : 20122781/1-2014481/16 : « 1938 12 septembre Demandes de bourses de voyages : Stéphane Vlasto, artiste grec, Luc Benoist, attaché à la Conservation de Versailles, Marianne Guentch-Ogloueff, Mlle Auboyer, Gabrielle Fabre, Mlle Micheli, Miche Faré, Mlle Meurdrac, Boris Lossky, Germaine Levy ».

Château de Versailles et Trianon, Administration du musée, Cote : 20150040-8 (1933-1950) : « 1939, décembre. M. Gaston Brière demande

sa mise à la retraite. M. Pierre Ladoué devient conservateur. M. Luc Benoist et Mlle Jalut sont nommés attachés. »

Les musées nationaux pendant la Seconde Guerre Mondiale et l'évacuation des œuvres (série R), « Organisation : plans d'évacuation, premiers projets », « gestion des dépôts d'œuvres évacuées », Cote : 20144792/141, matériel et locaux, personnel scientifique et de gardiennage, comptabilité : « Personnel scientifique : Dossiers individuels : Luc Benoist, chef de dépôt (juin 1942) ».

Bibliographie critique sélective

LAROCHE, Claude, « A propos de quelques architectures de musées en pays de la Loire », 303. *Art, recherche et création*, 4ème trimestre 1989, pp. 42-77.

Germain Bazin

1901 (Suresnes) -1990 (Paris)

Pauline Michaud

Germain Bazin est un historien de l'art reconnu, notamment pour son éclectisme, comme l'illustrent ses multiples publications sur l'art du Moyen-âge, de la Renaissance, l'architecture Baroque au Brésil ou encore le XIX^e siècle. Germain Bazin est aussi une personnalité importante pour l'étude de la muséologie. En effet, il fut l'instigateur d'une véritable politique d'encadrement des tableaux du Musée du Louvre déployée parallèlement au plan de réorganisation du musée d'Henri Verne, tout comme il permit le développement d'une déontologie moderne de la restauration des peintures, présidant l'atelier de restauration du Musée du Louvre pendant plus de trente ans. D'autre part, il fut un représentant de la France dans les commissions internationales consacrées aux questions de restauration. Enfin, il fut un acteur capital de la formation de la discipline muséologique et de son enseignement en occupant la chaire de muséologie de l'École du Louvre, créée en 1941. Il est intéressant d'étudier cette personnalité aux multiples facettes afin d'être plus à même de révéler son rôle déterminant, démontrant à travers son parcours les liens importants entre l'Histoire de l'Art et la « Science des Musées ».

Plusieurs sources et ouvrages sont importants pour comprendre les actions menées par Germain Bazin. Son dossier de carrière, conservé aux Archives Nationales et très complet, rend bien compte de sa formation et de sa carrière au sein du musée du Louvre¹. Le mémoire de l'École du Louvre de Magali Botlan, consacré aux activités de Germain Bazin à l'atelier de restauration des peintures du Musée du Louvre, demeure par ailleurs une source cruciale pour saisir sa conception de la restauration des œuvres d'art². On note aussi l'ouvrage de Dominique Poulot, *Bibliographie de l'histoire des musées de France* ainsi que les publications de Germain Bazin dans le domaine spécifique de la muséologie. La base de données du World Cat est une ressource essentielle afin d'identifier des ouvrages et des articles écrits par Germain Bazin et publiés en différentes langues. Les transcriptions de conférences données à Paris entre 1949 et 1950, publiées en croate, complètent des traductions en anglais, allemand et italien de ses principaux ouvrages. Ainsi, on perçoit bien le rôle d'ambassadeur qu'eut Germain Bazin dans l'élaboration et la diffusion de la discipline muséologique.

1. Pierrefitte-sur-Seine, Archives Nationales, 20150497/222 et 20150497/223 (Ancienne cotation O30 464 1ère et 2e partie) : Dossier de carrière de Germain Bazin.

2. BOTLAN Magali, *Germain Bazin et la restauration des peintures, 1937-1965*, mémoire d'étude de l'École du Louvre, Nathalie Volle (dir.), 2001-2002.

Précisions biographiques : Germain Bazin (1901-1990)

Germain Bazin est né à Suresnes le 24 septembre 1901 et mort à Paris le 2 mai 1990. En ce qui concerne sa formation académique, il se destine assez tôt à des études littéraires¹. Alors qu'il souhaitait intégrer l'École des Beaux-arts dans la section architecture, son frère – dont il était à la charge – l'incite à préparer le concours d'entrée de l'Institut Agronomique où il échoua deux fois². Il choisit ensuite l'Université de Paris en Lettres où il est l'élève d'Émile Mâle et obtient sa licence en 1922 dans la section Histoire et Géographie.

De 1923 à 1927, il poursuit ses études à l'École du Louvre³, au sein de laquelle il rencontre René Huyghe⁴, personnalité capitale pour la suite de sa carrière. Soucieux de s'acquitter de ses obligations militaires, il effectue son service dans un régiment d'infanterie et est nommé officier de réserve en 1924⁵.

Il publie d'abord une première thèse très remarquée sur le Mont Saint-Michel⁶, puis, en 1937, il soutient une autre thèse sous la direction de Gabriel Rouchès à l'École du Louvre, sur la formation des collections du Louvre⁷. Dans un premier temps, il intègre le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts en qualité de rédacteur, puis en 1934, il est chargé du cours d'Histoire de l'art du Moyen-âge à l'Université Libre de Bruxelles et y professe pendant près de trente ans⁸. En 1937, il est nommé conservateur-adjoint au département des peintures du musée du Louvre et chargé de l'atelier de restauration des peintures du musée. Tout au long de la Seconde Guerre mondiale, Germain Bazin est responsable des dépôts d'œuvres du Nord de la France et dès 1941, à la demande de Jacques Jaujard, il occupe la chaire de muséologie de l'École du Louvre. En 1951, il est

1. HOTTIN Christian, *Germain Bazin*, dans AMALVI Christian, *Dictionnaire biographique des historiens français et francophones de Grégoire de Tours à Georges Duby*, Paris, La boutique de l'Histoire, 2004, p. 19.

2. Notice sur les antécédents scolaires et militaires de Monsieur Bazin Germain René Michel, candidat au prochain concours pour l'emploi de rédacteur stagiaire au ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, 26 mars 1935, Pierrefitte-sur-Seine, Archives Nationales, 20150497/222 et 20150497/223 (Ancienne cotation O30 464 1ère et 2e partie) : Dossier de carrière de Germain Bazin.

3. Seul un document conservé dans son dossier de carrière précise ces dates. Il s'agit des réponses à un questionnaire pour une interview datée de novembre 1954.

4. René Huyghe fut conservateur du département des peintures du Louvre et rédacteur de la revue *L'Amour de l'Art*, à laquelle Germain Bazin collabora avant d'en devenir le directeur de publication. Les deux hommes partageaient une vision commune de l'art depuis leur rencontre à l'École du Louvre.

5. Nous le verrons plus loin, sa formation militaire joua un rôle important lors de la Seconde Guerre mondiale lorsqu'il fut en charge des dépôts de peintures en zone occupée.

6. Sa thèse, dirigée par Marcel Aubert, obtint le prix de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres et fut publiée en 1934 aux éditions Picard.

7. « La formation des collections du Louvre, thèse soutenue par M. Germain Bazin (M. Gabriel Rouchès, professeur) », dans *Bulletin des Musées de France*, n°9, 1937, pp. 151-152.

8. Parmi ses proches collaborateurs, Paul Philippot fut l'élève de Germain Bazin à l'Université libre de Bruxelles. Il soutient sa thèse sous sa direction et fut notamment directeur du Centre international d'études pour la conservation des biens culturels de 1971 à 1977.

nommé conservateur en chef du département des peintures du musée du Louvre jusqu'en 1965, Il est alors nommé chef du service de restauration des musées nationaux¹. Enfin, en 1971, il quitte son poste de responsable de la restauration, faisant valoir ses droits à la retraite. Cependant, il continue à s'investir dans le secteur culturel : il est élu en 1975 à l'Institut de France et en 1982, est nommé conservateur au musée Condé, conservant ce poste jusqu'à sa mort.

Une personnalité active pour la valorisation, la préservation et la sauvegarde des œuvres d'art.

Grâce à ses relations professionnelles et amicales avec René Huyghe, alors conservateur au département des peintures du musée du Louvre, Germain Bazin est nommé conservateur-adjoint. A son entrée en fonction, il est notamment chargé de l'atelier de restauration du musée. Cette mission engendre un tournant décisif pour sa carrière de conservateur et de muséologue². Toutefois, son activité dans ce domaine se caractérise plutôt par le développement d'une déontologie de la restauration, que par une intense activité de publication. Il collabore de façon étroite avec Jean-Gabriel Goulinat, chef de l'atelier de restauration, dans le cadre de leurs fonctions. À son arrivée au département des peintures en 1937, les tableaux sont jugés dans un état de conservation peu satisfaisant. Grâce à René Huyghe, qui use de son influence auprès d'Henri Verne, directeur des musées nationaux, il obtient les moyens nécessaires à l'entretien et à la restauration des œuvres³. Il constitue notamment une documentation sous forme de fiches d'œuvres rassemblant les restaurations effectuées sur celles-ci, travail qui n'avait pas été effectué auparavant⁴. Il est important de remarquer que la formation de Germain Bazin ne l'avait pas réellement préparé aux fonctions qu'il occupe. Il doit donc acquérir des connaissances techniques rapidement afin de répondre aux soins réclamés par les œuvres.

L'éclatement du second conflit mondial le conduit à occuper plus de responsabilités. D'abord mobilisé sur le front alors que Jacques Jaujard ordonne l'évacuation des œuvres du Louvre, il est rapidement démobilisé en raison d'une blessure et prend en charge la surveillance des dépôts en zone occupée⁵. Nommé

1. Gilberte Émile-Mâle fut nommée chargée de mission au département des peintures en 1950, elle assista Germain Bazin dans la mise en place d'une documentation sur les œuvres du département. Elle lui succéda en tant que chef du service de restauration des musées de France en 1971.

2. BOTMAN Magali, *op. cit.*

3. BAZIN Germain, « Principes d'encadrement des peintures anciennes », dans *Mouseion*, volume 55-56, 1946, pp. 279-305.

4. À partir de 1950, ce travail se poursuit en étroite collaboration avec Gilberte Émile-Mâle. Il est important de souligner que la documentation du département des Peintures fut mise en place sous l'égide de René Huyghe au moment où Germain Bazin prit ses fonctions au département.

5. Les discours de Germain Bazin et René Huyghe, développés respectivement dans *Souvenirs de l'exode du Louvre* et *Une vie pour l'Art, de Léonard à Picasso*, se contredisent quant à la présence de l'un et de l'autre lors de l'évacuation des œuvres du Louvre. Tous deux évoquent leur mobilisation lors de l'évacuation des œuvres.

responsable des dépôts du Nord de la France par Jacques Jaujard, tandis que René Huyghe est à la tête des dépôts du Sud, Germain Bazin assure principalement ses fonctions au Château de Sourches dans la Sarthe. Ses mémoires, publiées après sa mort, évoquent les travaux effectués dans les dépôts¹. Déjà sensible aux questions de conservation des œuvres, il y révèle que le Château de Sourches était un dépôt idéal ; celui-ci fut même visité par des personnalités et des lieutenants de la commission de protection des œuvres en territoire occupé, attestant de sa fonctionnalité. Aussi évoque-t-il sa formation militaire pour expliquer la rapide et efficace organisation des dépôts dont il a la charge. Les opérations d'allègement des vernis et les études sur les cadres amorcées avant la guerre se poursuivent dans les dépôts, occupant le personnel mobilisé tout au long du conflit. A Paris, les cadres restés au musée du Louvre sont inventoriés et un minutieux travail de réencadrement est poursuivi. Christiane Aulanier, adjointe de Germain Bazin, est chargée de la rédaction des fiches d'inventaire et de l'étude des réencadrements à opérer.² Ceux-ci sont alors confirmés avec le retour des œuvres lorsque la guerre s'achève.

En 1941, Germain Bazin est sollicité par Jacques Jaujard afin de créer un cours de muséologie à l'École du Louvre. Dès 1928, un cours de muséographie est intégré aux conférences techniques, mais la création d'une chaire de muséologie est un marqueur de l'autonomisation de cet enseignement et de sa montée en puissance dans la formation des conservateurs. Le savoir muséologique de Germain Bazin est dans un premier temps centré sur l'histoire des collections, du fait de sa formation à l'École du Louvre notamment, puis s'est élargi à des considérations plus techniques du fait de ses activités à l'atelier de restauration du Louvre. Sa pratique se place dans la lignée de personnalités qu'il connaissait de par son travail de conservateur et de rédacteur au sein de la revue *L'Amour de l'Art*, alors dirigée par René Huyghe. En effet, il concilie la pratique de la muséographie, telle qu'elle est exposée dans la revue de l'OIM, *Mouseion* ou le *Traité de Muséographie*³, avec sa propre déontologie. De plus, il avait participé sous la direction de René Huyghe à la rédaction du *Catalogue-guide de l'exposition de muséographie à l'Exposition internationale de 1937*. Toutes ces références sont perceptibles dans l'organisation de son cours de muséologie et structurent son approche de cette discipline⁴.

En 1951, à la suite du départ de René Huyghe, Germain Bazin est nommé conservateur en chef du département des peintures. Il reste très actif à l'atelier de restauration, entretenant des relations très fortes avec les restaurateurs,

1. BAZIN Germain, *Souvenirs de l'exode du Louvre, 1940-1945*, Paris, Somogy éditions d'art, 1992.

2. Avant la guerre, l'école italienne avait été presque totalement réencadrée, pendant la Deuxième Guerre mondiale, les efforts se concentrèrent sur l'école française. La rédaction de l'inventaire et les choix de réencadrement s'accompagnèrent d'une intense période d'achats, complétée par un important legs de la fille du marchand Ernest Dalbret. Nous préparons d'ailleurs une thèse de doctorat sur les politiques d'encadrement.

3. Ces théories résultent de la conférence de Madrid de 1934.

4. La bibliographie du cours de muséologie renvoie par ailleurs systématiquement à la revue *Mouseion*.

suivant chaque étape de la restauration d'une œuvre et jouissant d'une grande autorité auprès de ses collaborateurs¹. Afin de lui permettre de poursuivre la supervision des restaurations, il est démis de ses fonctions de conservateur du département des peintures en 1965. Il est alors nommé à la tête du service de restauration des musées nationaux, poste créé spécialement pour lui.

Complétant ses activités au sein des musées français, il est délégué de la France aux Congrès de l'ICOM entre 1947 et 1968 et également délégué permanent à la Commission internationale pour le traitement des peintures de 1953 à 1969 et au Centre internationale des biens culturels de l'UNESCO de 1965 à 1971. Dans le cadre de ses fonctions il voyage beaucoup, principalement en Italie et aux États-Unis. Cette présence dans les commissions internationales consacrées à l'étude et la restauration des œuvres d'art atteste de son rôle d'ambassadeur d'une pratique de la restauration « à la française », qu'il contribue largement à mettre au point.

Un précurseur dans le domaine de la restauration.

La déontologie initiée par Germain Bazin à l'atelier de restauration du musée du Louvre marque bien un tournant dans les pratiques de restauration des œuvres. Il émet assez rapidement des doutes quant au parquetage des œuvres sur bois et est un partisan de l'allègement des vernis – se plaçant à l'opposé des pratiques anglo-saxonnes vivement critiquées dans les années 1950, au travers de ce que l'on nommera « la querelle des vernis »². Son approche est aussi novatrice dans la mesure où il considère le support de l'œuvre comme étant aussi important que la couche picturale. Il s'attèle également à la question des rentoilages et des transpositions et est particulièrement sensible à l'environnement même de l'œuvre comme facteur de sa conservation. C'est dans cette perspective qu'il étudie et complète la collection de cadres du musée, à partir des années 1930, et qu'il émet des recommandations concernant l'éclairage et les conditions de stockage des œuvres. Partisan du cas par cas et de la plus grande parcimonie pour la restauration des œuvres, il s'oppose aux scientifiques qui n'envisagent l'œuvre d'art que comme une « réalité physico-chimique »³. Très soucieux de la formation des restaurateurs, il écrit un projet de création d'école destinée à ceux-ci, en développant l'idée que les restaurateurs doivent posséder aussi bien des connaissances techniques que des connaissances en Histoire de l'art, ce qui est tout à fait nouveau. S'il n'a pas théorisé sa pratique de la restauration, à la manière d'un Cesare Brandi avec lequel il entretient des relations professionnelles,

1. BAZIN Germain, « Nouveaux aménagements du département des peintures au Musée du Louvre, Paris », dans *Museum*, volume 8, n°1, 1955, pp. 16-23.

2. EMILE-MÂLE Gilberte., « Germain Bazin (1901-1990) », dans *Coré*, n°11, décembre 2001, pp. 52 à 56.

3. Projet de création d'un institut de formation des restaurateurs, Pierrefitte-sur-Seine, Archives Nationales, 20150497/222 et 20150497/223 (Ancienne cotation O30 464 1ère et 2e partie) : Dossier de carrière de Germain Bazin.

nous pouvons penser que ce projet d'école de formation des restaurateurs est un indice de sa vision idéale de la pratique de la restauration des œuvres d'art.

Germain Bazin est souvent sollicité pour participer à des conférences et à des colloques à travers le monde. De plus, il organise des expositions sur des thèmes aussi divers que ses vastes connaissances en Histoire de l'art le lui permettaient. Il quitta le musée du Louvre en 1971 dans des circonstances plutôt obscures¹ mais demeure très actif aussi bien dans le domaine de l'Histoire de l'art que de la Muséologie. Il publie en effet de nombreux ouvrages aux thèmes très éclectiques comme *Le message de l'absolu* en 1963², annonçant dans son épilogue *Le temps des musées* publié en 1967, ouvrage capital pour la muséologie en raison de l'intérêt porté aux collections d'œuvres d'art et aux dispositifs de présentation au cours de l'Histoire³.

1. Il est fait mention dans le mémoire de Magali Botlan d'une querelle entre Germain Bazin et Jean Châtelain lors d'une réunion d'une commission pour la restauration d'œuvres. Germain Bazin, partisan de la plus grande prudence se serait senti désavoué par les choix du directeur des musées nationaux, précipitant son départ.

2. BAZIN Germain, *Message de l'absolu de l'aube au crépuscule des images*, Paris, Hachette, 1964.

3. BAZIN Germain, *Le temps des musées*, Liège, Desoer, 1967.

Publications de Germain Bazin dans le domaine des musées et de la muséologie

Ouvrages

- BAZIN Germain, HUYGHE René, CHERONNET Louis et alii., *Exposition internationale de 1937. Groupe I. Classe III. Musées et expositions. Section I. Muséographie. Catalogue. Guide illustré*, Paris, 1937.
- BAZIN Germain, *Le temps des musées* (épilogue), in *Message de l'absolu de l'aube au crépuscule des images*, Paris, Hachette, 1964, pp. 312 à 322.
- BAZIN Germain, *Le temps des musées*, Liège, Desoer, 1967.

Articles

- BAZIN Germain, ROUCHES Gabriel (dir.), « *La formation des collections du Louvre* », in *Bulletin des musées de France*, thèse, n°9, 1937, pp. 151-152.
- BAZIN Germain, « Le plan de réorganisation du Louvre », in *Formes*, n°1, décembre 1929, p. 3.
- BAZIN Germain, « Chroniques consacrées aux expositions », in *L'Amour de l'art*, 1931 à 1937.
- BAZIN Germain, « Nouveaux cadres au Louvre », in *Les Arts*, 10 Août 1945, p.1 et 4.
- BAZIN Germain, « Principes d'encadrement des peintures anciennes », in *Mouseion*, vol. 55-56, 1946, pp. 279-305.
- BAZIN Germain, « Une expérience. Le Musée de l'Impressionnisme », in *Museum*, t.1, n°1/2, 1948, pp. 40-99.
- BAZIN Germain, « Nouveaux aménagements du département des peintures au Musée du Louvre, Paris », in *Museum*, vol. VIII, n°1, 1955, pp. 16-23.
- BAZIN Germain, « Vingt nouvelles salles au département des peintures », in *La Revue du Louvre*, n°1, 1961, pp. 46-48.
- BAZIN Germain, « Réaménagements au musée du Jeu de Paume, Paris », in *Museum*, vol.XIV, n°1, 1961, pp. 35-44.
- BAZIN Germain, « Le non-public chassera-t-il le public des musées ? », in *Le Monde*, 16 février 1972.
- BAZIN Germain, « L'avenir des musées est-il dans leur fermeture ? », in *L'œil*, n°234-235, 1975, pp. 2-3 et p. 64.

Archives

- Les Archives Nationales
 - Pierrefitte-sur-Seine : 20150497/222-223 : Archives des Musées Nationaux, Personnel administratif et scientifique, Dossier de carrière de Germain Bazin (ancienne cotation : O30 464 – 1ère et 2e partie)
 - Pierrefitte-sur-Seine : 20080490/1-20080490/14, 20080491/1-2008049-3 : Papiers professionnels et personnels de Germain Bazin (ancienne cotation : 710 AP BAZIN)
 - Pierrefitte-sur-Seine : 20144781/26 : Ecole du Louvre, Cours de muséographie et d’Histoire de l’Art 1927-1941 (ancienne cotation : F26)
- York University Archives and special collections
 - F 0263 Germain Bazin fonds : correspondance avec des éditeurs, des musées et des organisations internationales pour l’organisation d’expositions ainsi que des papiers administratifs concernant ses activités à York¹.
- Bibliothèque de l’Ecole du Louvre
 - Cours dactylographiés de muséologie (non datés)²
- Archives de l’atelier de restauration des peintures³
 - AMN, P2R2 : commission de restauration, correspondance administrative, états et restaurations à faire.
 - AMN, P2R5 : restaurations demandées (1881-1957).
 - AMN, 6LL3 (e) : notes de service, département des peintures, (1937-1960).
 - AMN, 6LL3 (m) : correspondance de Germain Bazin adressée au directeur des Musées de France.
 - AMN, 6LL 3 (n) : salles de peintures ; état, entretien, aménagements, restaurations (1937-1949).
 - AMN, 6LL3 (o) : correspondance et notes de service au sujet des réserves des peintures au Louvre (1959-1965).
 - AMN, 4KK3 : ICOM ; conférences, réunions, rapports, questions diverses concernant la restauration (1951-1959).

Sitographie

BAZIN Germain, POMARÈDE Vincent, « Conservation des œuvres d’art », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], [<http://www.universalis.fr/>]

1. Liste détaillée du fonds, <http://archivesfa.library.yorku.ca/filelist/1976-009.263.htm> (consulté le 11 février 2018).

2. Une version de ces cours sous forme d’imprimés est également conservée à la Bibliothèque nationale de France. Ces derniers cours sont datés des années 1950.

3. Ces références sont extraites de BOTLAN Magali, *op. cit.*

encyclopedie/conservation-des-oeuvres-d-art/], consulté le 14 février 2018.

BAZIN Germain, DESVALLÉES André, MOULIN Raymonde, « Muséologie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], [<http://www.universalis.fr/encyclopedie/museologie/>], consulté le 14 février 2018.

Bibliographie critique sélective

Ouvrages

BOTLAN Magali (dir. de VOLLE Nathalie), *Germain Bazin et la restauration des peintures, 1937-1965*, Mémoire de l'Ecole du Louvre, 2001-2002.

HOTTIN Christian, *Germain Bazin*, in AMALVI Christian, *Dictionnaire biographique des historiens français et francophones, de Grégoire de Tours à Georges Duby*, Paris, La Boutique de l'Histoire, 2004, pp. 19 à 20.

POULOT Dominique, *Bibliographie de l'histoire des musées de France*, La Découverte, 2008.

Articles

SCHUMANN Maurice, LANGLOIS Christian, SALET François, « Hommages à Germain Bazin », in *Le musée Condé*, n°38, mai 1990, pp. 1-3.

EMILE-MÂLE Gilberte., « Germain Bazin (1901-1990) », in *Coré*, n°11, décembre 2001, pp. 52-56.

Jean Adhémar

1908 (Paris) - 1987 (Paris)

Jeanne Paquet

Jean Adhémar naît à Paris en 1908 et meurt dans cette même ville en 1987. Il est issu d'une famille aisée originaire du midi de la France. Son père était avocat à la cour de cassation, mais lui ne choisit pas une carrière de juriste ; il rentre à l'École de Chartes où il suit les cours de Marcel Aubert. Il se spécialise d'abord en art médiéval et obtient le diplôme d'archiviste paléographe après avoir soutenu sa thèse *L'antiquité classique dans l'art du Moyen Âge français*¹. Il fréquente le Warburg Institute où il rencontre Fritz Saxl son directeur, Erwin Panofsky, Meyer Schapiro et Edgar Wind. Sous l'influence de Fritz Saxl, il modifie sa thèse et la publie en 1939. Il écrit une autre thèse pour accéder au titre de docteur ès-lettres, sous la direction d'Henri Focillon à la Sorbonne, qu'il soutient en 1937, intitulée *Lithographies de paysage en France à l'époque romantique*. Durant ses jeunes années, il développe son intérêt pour le processus de création de l'œuvre d'art et pour une méthode d'analyse de l'image par des rapprochements avec l'histoire, la littérature ou la sociologie.

En 1932, il est recruté par Jules Cain (1887-1974) comme assistant au cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale, où il est chargé de l'inventaire des graveurs français du XVI^e siècle. Il réalise sa première exposition en 1935 sur les gravures de Goya. Il devient spécialiste de l'estampe, surtout du XIX^e siècle, et publie de nombreux catalogues raisonnés et des études scientifiques². Puis, il est nommé Conservateur en chef du cabinet des estampes en 1961, et reste en fonction jusqu'en 1977. Il contribue alors à enrichir le fonds de photographies et fait l'acquisition d'affiches et d'œuvres contemporaines. En 1974, il donne au département son nom actuel de « département des Estampes et de la Photographie »³. Il réalise également plusieurs expositions et rédige des ouvrages pour le public de la Bibliothèque nationale, principalement sur des artistes graveurs du XIX^e siècle. Parallèlement, il poursuit l'édition de l'inventaire du fonds français du cabinet des estampes dont il fait paraître dix tomes entre 1943 et 1967, grâce à l'aide d'une équipe de conservateurs qu'il crée. Les hommages publiés lors de son décès montrent son intérêt pour diverses formes d'art moins

1. SOUCHAL François, « Jean Adhémar (1908-1987) », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 1988, tome 146, livraison 2, pp. 457-458 http://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1988_num_146_2_450511, consulté le 10 février 2018.

2. Exemple d'une publication scientifique : ADHÉMAR Jean, « Les Richesses du Cabinet des Estampes », *Le Vieux Papier*, tome 23, fascicule 194, 1961, p. 8.

3. ADHÉMAR Jean, « La Réserve du Département des Estampes et de la Photographie : Histoire », *Bulletin de la Bibliothèque nationale*, 2^e année, n°1, mars 1977, pp. 14-17.

étudiées, comme la bande dessinée¹ ou la photographie, ainsi que son intérêt pour les collectionneurs et les artistes².

Jean Adhémar porte une grande attention à l'art contemporain et entretient plusieurs correspondances et amitiés avec des artistes de son temps, (en 1963 et en 1968, il charge deux conservateurs du cabinet des estampes de se consacrer à l'art contemporain). Il internationalise également les collections, en intégrant les œuvres d'artistes de la jeune génération anglaise, allemande et américaine à la Bibliothèque nationale. Parallèlement à son activité de conservateur, il enseigne à l'École du Louvre et à l'Université Libre de Bruxelles. De plus, Georges Wildenstein, le propriétaire de la *Gazette des Beaux-Arts* le nomme rédacteur en chef de 1956 à 1987. Jean Adhémar y introduit des articles sur l'histoire des collections et sur la caricature, il publie aussi des documents historiques. En 1963, il fonde la revue *Nouvelles de l'estampe*, consacrée à la gravure et en 1964 il est rédacteur en chef de la revue de photographie *Terres d'Images*³.

Il échoue à être élu membre de l'Académie des Beaux-Arts en 1975 au fauteuil de Louis Hautecoeur et renonce ensuite à se présenter à celui de Julien Cain. Durant toute sa vie, Jean Adhémar s'investit au sein de différents comités et associations : il est correspondant du Warburg Institute, membre des Sociétés des Antiquaires, il fait partie du Comité de la Presse Artistique, de l'Association Internationale des Critiques d'Art, de la Commission française de l'UNESCO de la Cinémathèque et du Comité du Prix National de l'Affiche. Il est aussi secrétaire général puis président du Comité National de la gravure française. Enfin, il reçoit plusieurs distinctions, comme celle de commandeur de la légion d'honneur, de commandeur de l'ordre national du mérite, de commandeur des Palmes académiques et d'officier de l'ordre de Léopold.

L'impact des méthodes de Julien Cain

Tout d'abord, le travail de conservation de Jean Adhémar et la conception des expositions font partie des compétences qu'il a acquises lors de sa formation, notamment avec Julien Cain. Il analyse d'ailleurs lui-même les méthodes de ce dernier, et reconnaît en lui le créateur d'un genre d'exposition particulier qu'on nomme à l'étranger « type Bibliothèque Nationale »⁴. Ces expositions célèbrent les grands auteurs ou courants d'idées qui sont le tenant d'œuvres littéraires et d'œuvres d'art importantes. Il revendiquait d'ailleurs l'ouverture d'un musée de littérature.

1. WOIMANT Françoise, « Jean Adhémar et l'art contemporain », *Gazette des Beaux-Arts*, n°1428-1429, 1988, p. 184.

2. BOURET Claude, « Hommage du Cabinet des Estampes à Jean Adhémar », *Gazette des Beaux-Arts*, n°1428-1429, 1988, pp.185-190.

3. SOUCHAL François, *op.cit.*, pp. 457-458.

4. ADHÉMAR Jean, « Expositions et inspiration littéraire », dans PORCHER Jean, *Humanisme actif, Mélange d'art et de littérature offerts à Julien Cain*, Paris, Hermann, 1968, volume 1, pp. 23-27.

Jean Adhémar explique ainsi la réflexion qui guide les travaux de Julien Cain, il en retrace l'historique et évoque notamment les personnalités qui en ont été influencées par ce dernier, comme Mlle Mespoulet, Louis Hauteceur et plusieurs autres conservateurs français et étrangers. Jean Adhémar reproduit ce type d'expositions et mentionne dans les parcours, ainsi que dans ses écrits, le contexte de création des œuvres littéraires et des mouvements artistiques. Il développe ce concept dans le *Mélange d'art et de littérature offerts à Julien Cain*, en 1968 :

« nous poussons plus loin les recherches sur l'image, nous considérons que l'image est une source de la création littéraire comme texte, et nous cherchons à reconstituer le musée imaginaire ou réel de chaque écrivain, à retrouver les images, le plus souvent les gravures, devant lesquelles il a rêvé. Et ceci n'est que rarement entrepris ailleurs que chez nous, car il faut avoir sous les yeux des milliers d'images pour le réaliser. »¹

En effet, il pense, comme Julien Cain, que les œuvres contemporaines ont une influence sur les écrivains et que les documents graphiques peuvent apporter des informations sur la création des œuvres littéraires. Jean Adhémar développe cette nouvelle méthode littéraire mais aussi ce nouveau type d'exposition littéraire, encourageant les collaborations entre les conservateurs de peinture et ceux des Imprimés et Manuscrits. Alors que ces derniers sont généralement appelés au dernier moment pour remplir les vitrines d'exposition, grâce à la méthode de Julien Cain appliquée par Jean Adhémar, le conservateur des Imprimés et Manuscrits enrichit les expositions de nouvelles sources en introduisant ses connaissances sur l'illustration des livres.

Propositions pour une gestion efficace des collections

Les écrits de Jean Adhémar sont précieux pour la Bibliothèque nationale car ils apportent beaucoup d'informations sur les activités de son département et sur les collections de l'institution. Il écrit sur divers aspects des collections : les dons², l'historique du département³, la documentation des artistes⁴, les réserves⁵ ou encore sur la gestion des inventaires et leur but. Ses écrits permettent aux publics de comprendre sa profession, ainsi que les objectifs de ses travaux au sein de la Bibliothèque nationale. En effet, Jean Adhémar explique qu'il souhaite « reconstituer le musée imaginaire ou réel de chaque écrivain »⁶, en appro-

1. *Ibid.*, pp. 23-27.

2. ADHÉMAR Jean, « Les dons Vivarez au Cabinet des Estampes », *Le Vieux Papier*, tome 27, fascicule 250, octobre 1973, p. 132.

3. ADHÉMAR Jean, « Éditorial, le troisième centenaire du Cabinet des Estampes », *Nouvelles de l'Estampe*, n°3, 1967, pp. 75-76.

4. ADHÉMAR Jean, « La documentation sur les artistes au Cabinet des Estampes », *Nouvelles de l'Estampe*, n°14, 1974, pp. 23-28.

5. ADHÉMAR Jean, 1977, *op. cit.*, pp. 14-17.

6. ADHÉMAR Jean, « Julien Cain et les estampes », *Nouvelles de l'estampe*, n°18, 1974, p. 42.

fondissant les recherches iconographiques et en considérant l'image comme une source de création littéraire, au même titre que le texte. Un collaborateur résume son activité : « *il concevait à la fois le département comme un musée de l'estampe et comme un centre documentaire par l'image* »¹.

Jean Adhémar n'hésite pas à partager son avis sur ce qu'il semble considérer comme les bonnes pratiques du monde muséal. Il note par exemple l'importance de la conservation et de la gestion des collections. Se préoccupant de l'exposition *Versailles cathédrales*, aux grandes écuries en 1972, Jean Adhémar recommande de découper les revues et de classer les illustrations qui s'y trouvent par sujet, selon lui :

« cela n'a rien d'hérétique, car il existe des bibliothèques où les revues reliées sont conservées intactes. Ceux qui poussent des hauts cris devant cette politique de découpage, devraient se souvenir que c'est celle du Cabinet des Estampes depuis le XVII^{ème} siècle, et que c'est grâce à elle que les séries documentaires, dans leurs parties anciennes, sont uniques au monde. »²

Il s'intéresse aussi aux pratiques de ses contemporains et cite, par exemple, le guide écrit par K.G. Boon pour le Cabinet des Estampes du Rijksmuseum³. Selon lui, ce guide peut devenir un modèle pour ce type de collections. En effet, il a l'avantage de présenter une histoire complète des collections, de renseigner leur organisation et d'indiquer un index complet des artistes. Jean Adhémar va jusqu'à inviter ses collègues allemands et américains à faire de même. Il se positionne également par rapport aux débats culturels nationaux, en approuvant par exemple les décisions ministérielles, en 1963⁴ d'amener l'art dans les écoles pour éduquer les enfants. L'idée qu'il propose est de juxtaposer les reproductions d'œuvres avec des gravures originales contemporaines, afin d'appuyer le programme culturel.

Jean Adhémar encourage la conservation et la présentation de différents médiums artistiques qui ne sont pas assez valorisés. En plus d'avoir créé une exposition en 1953 nommée *Cinq siècles d'affiches illustrées françaises*, il se prononce notamment en faveur de la conservation des affiches. Dans l'article « Le Cabinet des Estampes conserve les archives de la publicité », il appelle les créateurs contemporains et les éditeurs publicitaires à donner leurs archives à la Bibliothèque nationale qui a déjà un fonds. Il explique que l'histoire de la publicité est encore à faire et que, grâce à la formation d'une telle collection, elle pourrait aider les publicitaires d'aujourd'hui dans leur création. L'intention de Jean Adhémar est

1. BOURET Claude, *op. cit.*, pp. 185-190.

2. ADHÉMAR Jean, « La doctrine du découpage au Cabinet des Estampes, à propos de l'exposition *Versailles-Capitale, 1870-1879* », *Nouvelles de l'Estampe*, n°9, 1973, p. 39.

3. ADHÉMAR Jean, « Éditorial : un guide du Cabinet des Estampes du Rijksmuseum (d'Amsterdam), par K. G. Boon », *Nouvelles de l'Estampe*, n°3, 1966, p. 174.

4. ADHÉMAR Jean, « Éditorial, sur le rôle culturel des reproductions et des gravures originales », *Nouvelles de l'Estampe*, n°4, 1963, p. 74.

donc d'enrichir ce type de collections, encore négligée par le monde muséal, afin de mieux en connaître l'histoire et de diffuser leur portée pédagogique.

Un précurseur pour la conservation des photographies

Une autre collection lui est chère, celle de photographie. En effet, la Bibliothèque nationale est l'une des premières institutions françaises à conserver des photographies, depuis les années 1930. Grâce aux précédents conservateurs, Jean Laran et Jean Prinnet, les photographies sont inventoriées comme des œuvres et non plus comme de simples documents. Jean Adhémar valorise aussi ce médium en 1955 dans l'exposition *Un siècle de vision nouvelle* et réalise l'historique de ces collections (dont celles de la Bibliothèque nationale¹). Il y aborde les premières lois sur la conservation des photographies au XIX^e siècle, le développement des expositions dans les années 1930, les collections et les musées étrangers, le rôle de la Bibliothèque nationale ainsi que les rapports des institutions avec les photographes contemporains. Il revient ainsi sur la place de la photographie laissée jadis dans les musées et sur sa posture nouvelle, alors qu'un seul musée de photographie existe depuis peu, le Musée de la Photographie à Charleroi².

Dans son étude de l'état de la photographie en France, il ne se limite pas aux musées mais parle aussi des collectionneurs privés et du marché. S'il étudie le contexte général, et fait référence à des sociologues tel que Pierre Bourdieu, c'est pour tenter de donner des explications sur la situation de la photographie à son époque dans les musées, qui est d'après lui « ambiguë »³. Il remarque en effet que les musées sont encore incertains quant à sa présentation : certains ne la présentent que pour son sujet, ou ne montrent que des œuvres de maîtres. De plus, il exprime la difficulté matérielle des musées à créer ou aménager au sein de leur département d'art graphique une collection de photographies. Il se questionne alors sur l'avenir de la photographie au musée et souligne que les amateurs-marchands sont plus rapides et performants sur la question que les institutions officielles. A travers ses écrits, Jean Adhémar amène une réflexion sur ces collections encore peu codifiées que sont les affiches publicitaires ou la photographie. Il défend leur cause à la fois dans ses articles et à travers son quotidien de conservateur. Evidemment, Jean Adhémar soutient aussi ardemment les collections d'estampes. Outre la rédaction de l'histoire de son département et la mention des collectionneurs⁴, Jean Adhémar a notamment le projet de rédiger un manuel à destination de l'amateur d'estampes. Même si le projet est

1. ADHÉMAR Jean, « Hommage à Georges Sirot », *Le Vieux Papier*, tome 30, fascicule 290, octobre 1983.

2. ADHÉMAR Jean, « Un point de vue sur la faveur actuelle de la photographie dans le monde des musées », *La Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1978, pp. 1-3.

3. ADHÉMAR Jean, « La photographie en France, l'opinion et l'État depuis 1930 », *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1976, pp. 1-4.

4. ADHÉMAR Jean, « L'abbé de Marolles », *Bulletin du club français de la médaille*, n°37, 1972, p. 23-24 ; ADHÉMAR Jean, « Marcel Guérin amateur d'estampes et historien de la gravure », *Nouvelles de l'Estampe*, n°4, 1964, p. 118.

avorté, le premier chapitre qu'il a rédigé est publié en 1972. Il y retrace l'histoire des collections d'estampes (des collectionneurs et des premiers départements muséaux) et en analyse les constantes et les évolutions depuis le XVII^e siècle. De plus, il évoque la conservation des estampes, (pour leur stockage, il recommande de les conserver horizontalement dans des cartons et non pas accrochées verticalement, comme beaucoup de collectionneurs le font). Enfin, il souligne qu'aucun musée de l'estampe n'existe au monde et reprend les mots de Bernard Gheerbrandt pour qualifier les cabinets d'estampes de « musées sans murs »¹.

Une approche historique et littéraire

Les écrits muséaux de Jean Adhémar ont le plus souvent une perspective historique. En effet, il s'intéresse à l'histoire des collections et des musées et en retrace les grandes lignes dans ses articles. Une fois encore, ses intérêts s'éloignent des champs traditionnels des Beaux-Arts et portent sur des formes muséales plus marginales. Par exemple, dans son article « Les musées de cire en France, Curtius, *Le Banquet Royal*, les têtes coupées », Jean Adhémar explique les origines du musée de cire qui remontent en France, au XVII^e siècle, aux spectacles de « petite chambre »² de la cour royale. Il en décrit les évolutions et les changements jusqu'à la création du musée Grévin en 1882. Il y analyse le musée de cire dans ses différents contextes politiques, sociaux et artistiques au cours du temps, évoquant la vogue puis le déclin de ce genre de musée.

L'approche avec laquelle il aborde l'histoire des musées est particulière : il appuie toujours son propos sur des références tirées d'œuvres littéraires, utilisant des citations d'écrivains et de personnalités littéraires pour décrire les musées. Par exemple, en 1962, il aborde un sujet tout à fait contemporain : l'interdiction nouvelle faite aux gardiens du château de Versailles de présenter les lieux au public, sur décision du Ministère chargé des affaires culturelles. Jean Adhémar explique que c'est une révolution puisque les gardiens de châteaux, trésors et musées offraient un commentaire aux publics depuis le XVI^e siècle. Ainsi, plutôt que de présenter son opinion ou celles de ses contemporains, Jean Adhémar propose celles de Stendhal et Flaubert qui désapprouvaient ce type de visite dans leurs écrits personnels ou à travers leurs personnages fictifs³. Ce type de références littéraires parsème ses écrits et montre l'influence de son propre travail de conservateur. En effet, il s'efforce aussi, dans ses expositions de gravures, de trouver des influences littéraires. Il propose ainsi une source originale et intéressante au travail des historiens et des muséologues. A l'inverse, il s'intéresse aussi aux ouvrages parlant du musée. En effet, il décrit l'ouvrage de M. Scudéry paru en 1646 comme un musée imaginaire : « la galerie est donc partiellement un musée réel, composé de tableaux que Scudéry a vus et peut-être possédés,

1. *Ibid.*, p. 118.

2. ADHÉMAR Jean, « Les musées de cire en France. Curtius, le "Banquet Royal", les têtes coupées », *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1978, p. 203.

3. ADHÉMAR Jean, « Stendhal, Flaubert et les visites guidées dans les musées », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1962, pp. 1-3.

mais surtout un musée imaginaire »¹ et décrit les œuvres qui intéressaient cet amateur. Jean Adhémar s'intéresse ainsi à l'histoire du musée sous toutes ses formes et à travers divers médiums.

Son approche n'est toutefois pas qu'historique, il étend aussi sa réflexion sur les institutions muséales aux réalisations contemporaines. A propos de l'ouverture du musée d'Orsay, il fait le choix de l'analyser assez tardivement, afin d'avoir l'occasion de se confronter aux différentes visions déjà énoncées dans la presse. Il examine les missions du musée, son dispositif d'exposition, son financement et ses outils pédagogiques². Ici encore, il regrette les choix classiques des œuvres choisies et le fait que la gravure y soit négligée. Il s'attache à décrire les différents éléments du musée pour rendre son étude complète et propose une bibliographie sur le sujet. Selon lui, la réussite du musée d'Orsay est plus architecturale que muséale. Jean Adhémar examine d'autres institutions comme le Musée du Louvre et notamment son service de documentation³ (notons toutefois que c'est son épouse qui dirige le service de documentation du Louvre). Il évoque dans cette étude l'importance des centres de documentation dans les musées, pour l'histoire de leurs collections et pour l'aboutissement d'expositions bien renseignées. Dans le même registre, il analyse aussi la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, son histoire et ses fonds et insiste sur son importance pour la recherche⁴.

Les intérêts muséaux de Jean Adhémar sont donc très variés, il défend différents types de collections, il analyse les conceptions muséographiques et les services divers des musées. Il retrace l'histoire de ses différents objets d'étude et fait état des pratiques existantes (sur les inventaires des bibliothèques, l'organisation des centres de documentation, les choix d'accrochage dans un musée, la classification des collections etc.). Ces pratiques ne sont pas toujours analysées et critiquées, car Jean Adhémar écrit dans un style simple et direct, allant à l'essentiel, il ne transmet donc pas toujours son avis et ses recommandations. Ses écrits offrent plutôt aux lecteurs des informations sur les institutions qu'ils côtoient, ses études étant plutôt marquées par un désir de communiquer sur les pratiques des musées et d'en faire connaître le fonctionnement aux publics.

1. ADHÉMAR Jean, « Le cabinet de M. de Scudéry : manifeste de la Préciosité », *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1967, pp. 369-376.

2. ADHÉMAR Jean, « Chronique sur Orsay », *Gazette des Beaux-Arts*, février 1987, pp. 1-3.

3. ADHÉMAR Jean, « Le service d'étude et de documentation du département des peintures du Louvre », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1980.

4. ADHÉMAR Jean, « La bibliothèque historique de la ville de Paris », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1957, pp. 1-2.

Publications de Jean Adhémar dans le domaine des musées et de la muséologie

Une bibliographie complète des écrits généraux de Jean Adhémar, sur l'art et les musées, est disponible dans le numéro de la *Gazette des Beaux-Arts* de 1988 lui rendant hommage. Elle a été établie grâce à son épouse Hélène Adhémar et à l'aide de sa collaboratrice au département des estampes Françoise Gardey.

ADHEMAR Jean, « La bibliothèque historique de la ville de Paris », in *La Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1957, pp. 1-2.

ADHEMAR Jean, « La nostalgie d'un grand Conservateur d'estampes (Hugues-Adrien Joly) », in *Le Vieux Papier*, tome XXII, fasc. 185, octobre 1958, pp. 95-97.

ADHEMAR Jean, « L'inventaire du fonds français du Cabinet des Estampes », in *Bulletin des Bibliothèques de France*, n°6, juin 1960, pp. 169-180.

ADHEMAR Jean, « Les Richesses du Cabinet des Estampes », in *Le Vieux Papier*, tome XXIII, fasc. 194, janvier 1961, p. 8.

ADHEMAR Jean, ANDRÉ Jammes, « Etats des questions sur l'histoire de la photographie », in *Bulletin des Bibliothèques de France*, n°7, juillet 1962, pp. 345-350.

ADHEMAR Jean, « Stendhal, Flaubert et les visites guidées dans les musées », in *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1962, pp. 1-3.

ADHEMAR Jean, « Editorial, sur le rôle culturel des reproductions et des gravures originales », in *Nouvelles de l'Estampe*, n°4, avril-mai 1963, p. 74.

ADHEMAR Jean, « Editorial, sur les affiches et leur conservation », in *Nouvelles de l'Estampe*, n°8, octobre 1963, p. 193.

ADHEMAR Jean, « Marcel Guérin amateur d'estampes et historien de la gravure », in *Nouvelles de l'Estampe*, n°4, avril 1964, p. 118.

ADHEMAR Jean, « Le livre d'un précurseur : sur l'Histoire-Musée de la République française, par Augustin Challamel, 1842 », in *Nouvelles de l'Estampe*, n°1, janvier 1965, p. 22.

ADHEMAR Jean, « Editorial : Un guide du Cabinet des Estampes du Rijksmuseum (d'Amsterdam), par K.G. Boon », in *Nouvelles de l'Estampe*, n°3, février-mars 1966, p. 174.

ADHEMAR Jean, « Julien Cain et le Cabinet des Estampes », in *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1966, pp. 76-82.

ADHEMAR Jean, « Le cabinet de M. de Scudéry : manifeste de la Préciosité », in *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1967, pp. 369-376.

- ADHEMAR Jean, « Editorial, le troisième centenaire du Cabinet des Estampes », in *Nouvelles de l'Estampe*, n°3, 1967, pp. 75-76.
- ADHEMAR Jean, « Expositions et inspiration littéraire », in Porcher Jean, *Humanisme actif, Mélange d'art et de littérature offerts à Julien Cain*, volume 1, Paris, Hermann, 1968, pp. 23-27.
- ADHEMAR Jean, « Lettres adressées aux Goncourt, concernant les Beaux-Arts, conservées à la Bibliothèque nationale », in *Gazette des Beaux-Arts*, n°72, novembre 1968, pp. 229-236.
- ADHEMAR Jean, « L'abbé de Marolles », in *Bulletin du club français de la médaille*, n°37, 1972, pp. 23-24.
- ADHEMAR Jean, « Les dons Vivarez au Cabinet des Estampes », in *Le Vieux Papier*, tome XXVII, fasc. 250, octobre 1973, p. 132.
- ADHEMAR Jean, « La doctrine du découpage au Cabinet des Estampes, à propos de l'exposition *Versailles-Capitale, 1870-1879* », in *Nouvelles de l'Estampe*, n°9, mai-juin 1973, p. 39.
- ADHEMAR Jean, « Julien Cain et les estampes », in *Nouvelles de l'estampe*, n°18, novembre-décembre 1974, p. 42.
- ADHEMAR Jean, « La documentation sur les artistes au Cabinet des Estampes », in *Nouvelles de l'Estampe*, n°14, mars-avril 1974, pp. 23-28.
- ADHEMAR Jean, « Le rôle de la Bibliothèque nationale : découvrir et conserver », in *Les Nouvelles Littéraires*, 8 juillet 1976, p. 18.
- ADHEMAR Jean, « La photographie en France, l'opinion et l'Etat depuis 1930 », in *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1976, pp. 1 à 4.
- ADHEMAR Jean, « La Réserve du Département des Estampes et de la Photographie : Histoire », in *Bulletin de la Bibliothèque Nationale*, 2e année, n°1, mars 1977, pp. 14-17.
- ADHEMAR Jean, « Un point de vue sur la faveur actuelle de la photographie dans le monde des musées », in *La Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1978, pp. 1-3.
- ADHEMAR Jean, « Les musées de cire en France. Curtius, le « Banquet Royal », les têtes coupées », in *La Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1978, pp. 203-214.
- ADHEMAR Jean, « Le public de l'estampe », in *Nouvelles de l'Estampe*, janvier-février 1978, n°37, pp. 7-19.
- ADHEMAR Jean, « Le service d'étude et de documentation du département des peintures du Louvre », in *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1980.

ADHEMAR Jean, « L'enseignement par l'image », in *Gazette des Beaux-Arts*, février 1981, pp. 53-60.

ADHEMAR Jean, « L'enseignement par l'image (suite et fin) », *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1981, pp. 49-60.

ADHEMAR Jean, « Hommage à Georges Sirot », in *Le Vieux Papier*, tome XXX, fasc. 290, octobre 1983.

ADHEMAR Jean, « Chronique sur Orsay », in *Gazette des Beaux-Arts*, février 1987, pp. 1-3.

Bibliographie critique sélective

Articles

BOURET Claude, « Hommage du Cabinet des Estampes à Jean Adhémar », *Gazette des Beaux-Arts*, n°1428-1429, 1988, pp.185-190.

MOUILLESEAUX Jean-Pierre, « Jean Adhémar, 1908-1987 », in *Encyclopædia Universalis*, 1987, p. 525.

WOIMANT Françoise, « Jean Adhémar et l'art contemporain », *Gazette des Beaux-Arts*, n°1428-1429, 1988, p. 184.

Sitographie

MOUILLESEAUX Jean-Pierre, *Adhémar Jean (1908-1987)*, Encyclopædia Universalis[en ligne], [<http://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-adhemar/>], consulté le 5/01/2018.

SOUCHAL François, *Jean Adhémar (1908-1987)*, in *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1988, tome 146, livraison 2. pp. 457-458, [http://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1988_num_146_2_450511], consulté le 10/02/2018.

Paul Coremans

1908 (Borgerhout, Belgique) -
1965 (Noorden, Pays-Bas)

Cyprien Chevillard

« Spécialistes et non spécialistes s'accorderont pour admettre que bientôt, de plus en plus durement, la raison économique primera toute autre, même s'il faut pour cela submerger les temples les plus vénérables, les pulvériser sous le poids de lourds engins traceurs de routes nouvelles. C'est la rançon inéluctable du progrès de la science et de la technique au bénéfice d'une humanité moins misérable. Mais l'esprit aussi a ses exigences, et le patrimoine culturel restera toujours un de ses éléments essentiels. »¹

Né en Belgique à Borgerhout le 29 avril 1908, Paul Coremans s'intéresse très tôt à la chimie durant ses études. Après un doctorat en analyse chimique à l'Université Libre de Bruxelles, obtenu en 1932, il entre comme adjoint dans le laboratoire du professeur en chimie analytique Alexander Pinkus. Celui qui dirige alors les musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (MRAH), Jean Capart, l'engage deux ans plus tard pour fonder le laboratoire et organiser le système de documentation photographique des MRAH. Le jeune Paul Coremans, reconnu aussi pour sa maîtrise des langues étrangères, est en partie chargé de déceler la présence de faux dans les collections des MRAH. Jean Capart aura une très grande influence sur Paul Coremans, notamment en l'invitant à se former à l'étude des œuvres d'art égyptiennes, dont il étudie l'authenticité et la conservation. Sa mission à la tête de la récolte de photographies d'œuvres et de monuments sur tout le territoire belge traverse la Seconde guerre mondiale et lui permettra de faire acte de résistance en autorisant de jeunes belges à se soustraire au travail obligatoire en Allemagne en travaillant pour lui. Face aux destructions de la guerre, Coremans est amené à développer ses premières réflexions sur la protection du patrimoine culturel. Une fois la guerre finie, il est chargé, aux côtés des Alliés, de la récolte des biens belges spoliés par les nazis, dispersés dans des *collecting points* en Allemagne et en Autriche. Il rejoint ainsi le groupe des *Monuments Men*.

Le laboratoire des MRAH, à la tête duquel Coremans se trouve, prend progressivement son indépendance en 1948 pour devenir l'Institut royal du Patrimoine Artistique (IRPA) en 1957. Coremans en est le premier directeur jusqu'à sa mort, et en développe les activités. Sous sa direction, l'IRPA devient internationalement

1. COREMANS Paul, « La conservation des monuments historiques et ses perspectives d'avenir », *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, n°3, 1960, p. 116.

reconnu. Cet élan est effectif dès la participation de Paul Coremans dans l'affaire van Meegeren au sortir de la guerre, durant laquelle il est invité par les Pays-Bas à expertiser les supposés faux Vermeer produits par le peintre et restaurateur Han van Meegeren. La justesse de ses analyses lui permet d'être reconnu en tant qu'expert et d'être invité hors d'Europe pour témoigner de ses méthodes. La carrière de Coremans se tourne définitivement vers l'international durant les dix dernières années de sa vie : il est chargé par l'UNESCO d'une dizaine de missions scientifiques dans des pays émergents. Ces voyages lui permettent d'aller à la rencontre d'œuvres de civilisations différentes et de constater sur place les différentes pratiques de conservation des biens culturels. Il meurt au cours d'une de ces missions, à Noorden le 11 juin 1965. Sa personnalité reste encore aujourd'hui très liée à l'institution qu'il a créée. Un centre sur l'étude de la conservation des biens culturels à Mexico City porte dorénavant son nom, et quelques années après sa mort le premier programme de recherche doctoral sur la conservation artistique aux Etats-Unis fut baptisé « The Paul Coremans Endowment Fund in Art Conservation Research » à l'Université du Delaware.

Paul Coremans se définissait lui-même comme un « technicien de la conservation »¹. Il était avant tout un scientifique de formation, sensibilisé puis spécialisé ensuite, aux problèmes de la conservation des œuvres d'art. Il a encouragé l'utilisation d'outils encore peu courants à son époque. Bien que ses recherches aient porté avant tout sur la préservation et la restauration – des champs indépendants à celui de la muséologie – sa pensée n'a pas été uniquement technique² et a influencé la manière de penser la préservation du patrimoine, elle-même liée au champ muséal. L'action de Coremans a également eu beaucoup d'impact sur les organisations internationales en charge du champ muséal. Coremans n'a pas écrit d'ouvrages théoriques ; ses idées se sont plutôt développées à travers des centaines de notes, rapports, articles, enquêtes, chapitre de manuels, analyses et propositions diffusés à travers les organisations internationales qu'il a aidé à mettre en place ou via le *Bulletin de l'IRPA*, publié pour la première fois en 1957. À la tête d'un laboratoire puis d'un institut mobilisant de nombreux professionnels provenant de mondes différents – celui des sciences comme celui des musées – Coremans a été reconnu comme un coordinateur hors pair. S'il a surtout œuvré aux réflexions ayant cours dans les années 1950 et 1960 sur la conservation des biens culturels dans le monde, Coremans a aussi marqué les esprits par le caractère « international et interdisciplinaire »³ de son action.

L'expertise scientifique au service des musées

Le premier poste qu'occupe Coremans est celui de directeur de laboratoire au sein d'une structure muséale. Jean Capart choisit ce jeune docteur en chimie de

1. *Ibid.*, p. 113.

2. PLENDERLEITH Harold J., « The scholar », *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, n°8, 1965, p. 39.

3. SNEYERS René, « Avant-Propos », *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, n°15, 1975, p. 1.

26 ans à une époque où le développement des musées belges était difficile et où la présence d'un laboratoire dans un musée était encore rare. Les deux hommes effectuent plusieurs visites à l'étranger, notamment en 1937 où ils rencontrent le directeur du Fogg Art Museum, Rutherford J. Gettens, très en avance sur les questions de conservation des biens culturels. Coremans a été très inspiré par cette visite et a continué à entretenir un réseau de connaissances hors de la Belgique pour échanger sur ces pratiques. La mission principale du laboratoire qu'il doit organiser est « d'appliquer aux œuvres d'art les méthodes des sciences naturelles »¹. Pour y arriver, Coremans encourage l'utilisation de techniques modernes encore peu fréquentes, comme les rayons X, afin de dépasser la simple lecture de la surface de l'œuvre. Au sein du laboratoire, ces techniques sont d'abord utilisées pour prouver l'originalité des œuvres des collections des MRAH. Coremans devient progressivement reconnu à l'étranger pour ces études, ce qui l'amène à être convoqué pour participer au traitement de l'affaire van Meegeren en 1946. Son laboratoire se développe et fait lui-même des émules à l'étranger. Après avoir fait rentrer le laboratoire dans l'un des musées les plus importants de Belgique, et face aux nombreuses missions de préservation et d'étude des œuvres qui lui sont confiées, le laboratoire et le service de documentation photographique se détachent du musée en 1948.

À la tête de ces deux services désormais indépendants, Coremans instaure une nouvelle dynamique. Les deux services originels changent de nom et deviennent dès 1946 les Archives centrales iconographiques et le Laboratoire central des Musées de Belgique (ACL). À cette base se rajoutent au fur et à mesure d'autres instances, notamment le Centre national pour l'étude des Primitifs flamands en 1949. Dès le début, Coremans a conçu son laboratoire comme partie intégrante d'un organisme vivant², composé de cellules différentes ayant pour « mission organique l'étude scientifique et la préservation du patrimoine artistique et archéologique national »³. En 1957, les ACL deviennent définitivement l'Institut royal du Patrimoine Artistique, ce qui donne l'occasion à un Service de conservation de rejoindre cet institut composite. Ces agrandissements successifs conduisent à la construction d'un nouveau bâtiment au sein du Parc du Cinquanteaire à Bruxelles, inauguré en 1962. L'institut s'active dans des disciplines très différentes, allant de l'archéologie à l'étude scientifique des œuvres d'art, et voit son champ d'action s'étendre à l'ensemble des musées belges puis à l'international où il acquiert rapidement une grande reconnaissance. L'emplacement du nouvel institut est à ce propos univoque : faisant face aux MRAH, il longe l'avenue de la Renaissance, au cœur de la capitale belge. Aux côtés des trois laboratoires de l'IRPA (physique, chimie et monument historiques) s'affaire aussi le service de photographie en charge de l'inventaire du patrimoine culturel belge.

1. COREMANS Paul, « Éditorial », *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, n°1, 1959, p. 3.

2. PANOFKSY Erwin, « The promoter of a new co-operation between the natural sciences and history of art », *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, n°8, 1965, p. 64.

3. COREMANS Paul, « Historique et mission de l'institut », *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, n°7, 1964, p. 9.

Ce qui motive Coremans dans ce grand rassemblement tient à sa croyance en une nécessaire interdisciplinarité pour pouvoir étudier les œuvres et permettre leur conservation. Cette idée n'est que le prolongement de sa pratique de scientifique en laboratoire, où l'ensemble des scientifiques collaborent autour d'un même projet. Il encourage surtout l'interdisciplinarité entre les sciences exactes et celles de l'art. Il reconnaît les différences qui existent entre celles-ci, mais les rassemble autour d'une mission commune, celle de préserver les biens culturels :

« je suis convaincu qu'en renforçant cet esprit de coopération, en négligeant les inévitables divergences de vue et en mettant l'accent sur les opinions objectives, d'où qu'elles viennent, un grand progrès aura été réalisé. »¹

Coremans met en pratique ce credo pour la première fois et de manière reconnue lors de la restauration du *Retable de l'Agneau Mystique* des frères Van Eyck, précédée d'une étude scientifique. Il se retrouve ainsi à coordonner un ensemble d'experts internationaux, regroupant des photographes, des restaurateurs, des scientifiques et des historiens de l'art. Avec cette restauration qui fera date, Coremans ébauche une « action scientifique » qui consiste en une « interaction d'examen critiques – a) physico-chimiques, b) historiques, c) pratiques. »² Avec la restauration du retable, il prouve à nouveau sa capacité à être un coordinateur hors pair. Il renouvellera l'expérience plus tard avec la *Descente de Croix* de Rubens, elle aussi accueillie à l'IRPA pour être restaurée.

La valorisation d'une profession muséale mise à l'écart

L'interdisciplinarité portée par Coremans implique une égalité entre plusieurs spécialistes de disciplines différentes et donc la mise en valeur d'une profession jusqu'alors peu valorisée, celle de restaurateur. Pour Coremans, le restaurateur n'est plus un simple exécutant mais un collaborateur à part entière qui doit trouver sa place au sein du processus d'étude interdisciplinaire : « *le voilà désormais au centre d'une équipe de chercheurs formés à des disciplines aussi différentes, sinon contradictoires, que l'histoire, l'histoire de l'art, l'archéologie, la chimie et la physique* »³. Il doit, entre autres, interagir avec le scientifique pour récupérer des éléments objectifs sur la composition de l'œuvre et avec l'historien de l'art pour la situer dans son contexte historique. C'est au terme de toutes ces étapes que le restaurateur intervient, soutenu par les analyses des spécialistes. Coremans voit le restaurateur comme un « médecin », n'opérant pas selon des goûts esthétiques relatifs car, comme il le rappelle, ces derniers

1. COREMANS Paul, « Le nettoyage et la restauration des peintures anciennes » dans *Le traitement des peintures*, Paris, UNESCO, 1951, p. 116.

2. DUBRUNFAUT Edmond, « Paul Coremans et l'approche interdisciplinaire de la restauration », *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, n°15, 1975, p. 120.

3. COREMANS Paul, « La formation des restaurateurs », *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, n°8, 1965, p. 132.

varient « à l'infini suivant les individus, les périodes et les régions »¹. Grâce à sa collaboration avec d'autres disciplines, le restaurateur gagne en scientificité². Coremans défend, à propos de l'approche de la restauration, des idées proches des conceptions d'Henri Focillon sur l'union de l'esprit et de la matière dans l'œuvre. Il écrit ainsi :

« Tout comme l'artiste qui crée, l'artisan qui restaure se meut, lui aussi, dans ce monde de la matière et de l'esprit, de la forme et du contenu, mais sans perdre de vue qu'il ne l'approche pas pour créer, mais pour sauvegarder une création du passé. Véritable médecin [...] serviteur prudent. »³

Cette reconnaissance, qui passe par les projets de restaurations menés par l'IRPA, s'inscrit également dans un mouvement international que Coremans contribue à porter. Il s'investit en outre dans les nombreuses tentatives de légitimation institutionnelle envers cette profession. À cette époque, les restaurateurs sont encore peu considérés par rapport aux conservateurs, comme le raconte l'un des acteurs principaux de l'époque, l'expert en conservation Paul Philippot⁴. Une vague d'institutionnalisation de la profession traverse l'ICOM lorsque Coremans encourage la création de comité de restaurateurs, qui fusionnera ensuite avec le comité des laboratoires qu'il a lui-même créé. De manière ainsi officielle, les restaurateurs trouvent une voix au sein de l'ICOM. C'est aussi à travers l'ICOM qu'est annoncée en 1950 la création de l'International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), à laquelle participent Coremans et l'IRPA, ainsi que d'autres directeurs de laboratoires de musées comme Plenderleith, Ian Rawlins et George Stout, un ancien *Monument Men*. Coremans prend part aussi à la création d'un Centre international pour la restauration des œuvres d'art à Rome, qui deviendra l'ICCROM. Cette revalorisation des restaurateurs et des techniciens de la conservation conduira à de nombreuses réflexions sur la protection du patrimoine.

Les nombreux échanges de Paul Coremans avec d'autres scientifiques, ainsi que ses voyages au sein de pays aux pratiques différentes, l'amènent à s'intéresser à la formation des restaurateurs. Il distille des pistes d'enseignement dans la plupart de ses rapports de mission pour l'UNESCO, mais c'est surtout dans son dernier texte, inachevé, intitulé *La formation des restaurateurs*, qu'il pose les bases d'une nouvelle vision de la formation de ces professionnels. Il commence à travailler sur ce texte à la demande de l'ICOM, qui le charge en 1962 d'effectuer un rapport sur la formation des restaurateurs, au regard de ses nombreuses expériences hors d'Europe. Ce texte devait être communiqué lors la 7^{ème} conférence générale de l'ICOM, qui eut lieu en septembre 1965, durant laquelle « la

1. *Ibid.*

2. « Le restaurateur d'il n'y a guère s'est ainsi mué en un spécialiste de l'art de la restauration, doublé d'un technicien de la science de la conservation. », *Ibid.*, p. 128.

3. *Ibid.*, p. 141.

4. PHILIPPOT Paul, « Finalement, c'est une question de conscience... », *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, n°1, 2010.

réforme de toutes les professions muséales devait être examinée »¹. Dans ce texte publié après sa mort², Coremans analyse précisément les besoins de cette profession et les difficultés à laquelle elle fait face. Se nourrissant de son expérience à l'étranger dans des pays aux climats et aux conditions de conservation très différents, ses propositions s'adressent également aux pays émergents. Il y expose sa vision de la restauration « comme travail d'équipe » et encourage la création de centres régionaux de formation à deux niveaux. Ces derniers, soit des centres d'initiation, soit des centres de perfectionnement, auront pour but d'accueillir les étudiants des régions environnantes pour les former aux analyses des œuvres et des monuments historiques, à leur conservation et à leur restauration. Au cours de la carrière de Coremans, une première expérience est lancée à Jos au Nigeria, où plus d'une vingtaine d'étudiants sont formés. Dans ce texte testamentaire, Coremans défend principalement cette « cause qui lui tenait particulièrement à cœur : la formation de ceux sur qui repose la préservation du patrimoine culturel de l'humanité et la reconnaissance officielle de cette responsabilité par une revalorisation de la fonction du restaurateur. »³

Un acteur influent dans les organisations internationales en lien avec les musées

Le rayonnement international de l'action de Paul Coremans est dû en partie à celui de l'institut bruxellois qu'il a fondé et dirigé. Très tôt⁴, Coremans le place dans une optique de collaboration internationale. C'est d'abord à travers la formation des professionnels que ce rayonnement s'exprime. Coremans insiste sur l'accueil de stagiaires à l'IRPA (une petite dizaine chaque année), dont la formation est repensée à l'occasion du changement de site en 1962. Les enseignements dispensés sont effectués en partenariat avec l'Université de Gand mais Coremans, qui y est chargé d'enseignement depuis 1948, souhaite que les stagiaires ne soient pas uniquement formés par des professionnels belges mais aussi par des intervenants issus d'autres pays. La position centrale de la Belgique au sein de l'Europe permet cette captation des scientifiques européens à l'IRPA. Très vite, l'institut contribue à positionner la Belgique comme un centre incontournable pour les questions de conservation et de restauration. L'IRPA devient même le lieu d'initiatives internationales, comme lors de la restauration de l'*Agneau mystique* en 1951 durant laquelle naît l'idée du comité international de l'ICOM pour les Laboratoires de musée⁵. Paul Coremans en a été le secrétaire

1. LEVEAU Pierre, « L'enquête sur la formation des restaurateurs dans l'Entre-Deux-Guerres : transformation d'un métier et reconnaissance d'une profession (1929-2011) », *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, n°9, 2014, p. 11.

2. COREMANS Paul, 1965, *op. cit.*, p. 125144.

3. Texte préliminaire à la publication du texte inachevé de Coremans, *Ibid.*, p. 125.

4. « Dès l'après-guerre, l'Institut avait commencé à jouer un rôle sur le *plan international*. », dans COREMANS Paul, 1964, *op. cit.*, p. 14.

5. Ce même projet de restauration a confirmé chez Coremans « son désir d'assurer des contacts avec l'étranger et de multiplier les liens entre son institution et des institutions similaires en Europe comme

de 1955 à 1958. Durant la direction de Coremans, l'IRPA a également aidé des pays comme le Japon, l'Indonésie et le Nigeria sur des problèmes touchant à la conservation et la restauration.

Au sein des organisations internationales, l'expertise de Paul Coremans est tout autant remarquable. C'est au sortir de la Seconde Guerre mondiale qu'a été instituée l'UNESCO, réunissant plusieurs pays autour de questions d'éducation, de science et de culture à l'échelle mondiale. Un an plus tard, l'ICOM est créé pour fédérer les pays autour de leurs musées. Paul Coremans participe aux débuts de ces deux organisations. Il intervient très vite dans les affaires de l'ICOM, notamment auprès de ses directeurs. C'est lui qui soutient auprès de Georges Henri Rivière, alors directeur, la création du Comité de Conservation de l'ICOM, qui est maintenant son comité le plus important. Il influence aussi son successeur, Hugues de Varine-Bohan, qui reconnaît l'influence décisive de son « mentor », « *sur la manière de raisonner, sur la manière de penser le travail international* »¹ au cours de ses années de directeur. L'engagement de Coremans pour l'ICOM est consacré en 1962 lorsqu'il devient l'un des membres de son Comité exécutif. Son action internationale est par ailleurs effective à travers les missions qu'il effectue pour l'UNESCO. Il en tire de nombreuses observations sur les conditions de conservation du patrimoine culturel, consignées dans ses rapports. Au total, ce sont plus de douze missions que Paul Coremans va effectuer pour l'organisation. Durant ses voyages, Coremans fait preuve d'une vision large de ce que regroupe la notion de patrimoine. A travers les photographies qu'il rapporte, il s'intéresse également aux hommes et aux scènes de la vie quotidienne des pays qu'il visite². Parmi ses destinations, il effectue notamment une mission à Abou Simbel, quelques années avant la construction du barrage. C'est dans ce contexte international que s'effectue la mise en place progressive de la notion de patrimoine mondial culturel et naturel de l'humanité, pour laquelle l'affaire du temple d'Abou Simbel jouera un rôle de déclencheur. Au cours d'une vie très dense, Paul Coremans a donc participé activement et simultanément au développement d'organisations ayant eu un impact conséquent sur la muséologie.

Des préconisations sur la protection et la préservation des biens culturels

Le contexte de la Seconde Guerre mondiale et ses nombreuses conséquences sur le patrimoine ont encouragé Paul Coremans à prendre position vis-à-vis de la protection des biens culturels dès cette époque. À la tête du Service photographique des MRAH de Bruxelles, il réalise la nécessité de constituer au plus tôt

aux États-Unis. », LAVALLEYE Jacques, « Biographie », *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, n°8, 1965, p. 16.

1. Interview de Hugues de Varine-Bohan par François Mairesse et Yves Bergeron, première vidéo, 16'54" et 17'20".

2. Une partie des photographies prises par Paul Coremans dans le cadre de ses missions est accessible sur le site web de l'IRPA à l'adresse : <http://org.kikirpa.be/coremans2015/dias.php> (consulté le 16 décembre 2016).

une base de documentation qui pourra aider les historiens et les scientifiques dans leurs études et être ainsi « un outil de contrôle et de protection du patrimoine »¹. À la lumière des destructions causées par le conflit, Coremans publie son premier ouvrage de référence, le manuel *La protection des œuvres d'art en temps de guerre*, publié en 1946². Il y compile la « doctrine » qu'il a pu forger au contact d'autres scientifiques comme Harold Plenderleith et Rawlins³. Il prend notamment appui sur son expérience de *Monuments Men*, durant laquelle il a pris une part active à la correction des problèmes causés par le conflit, pour livrer ses directives afin de veiller à la sécurité des œuvres pendant les périodes de troubles.

Les études de Coremans sur les conditions de préservation des biens culturels se déploient à plusieurs échelles, en premier lieu desquelles se trouvent les musées. L'environnement muséal est pour lui un « microclimat »⁴. En tant que scientifique, Coremans transpose ainsi aux biens culturels le souci des conditions environnementales, qui constitue la base d'un travail en laboratoire et qui est à cette époque encore peu courant dans les musées. La mesure de l'hygrométrie attire tout d'abord son attention dès ses débuts aux musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Mais il s'intéresse aussi à la lumière des salles des musées et aux altérations qu'elle peut provoquer. Coremans suppose même que cette dernière serait peut-être la responsable de ce que les muséologues nomment la « fatigue muséale ». Il pense en effet que l'absence de variations infinies, propres à la lumière solaire, au profit d'éclairages uniformes dans les salles des musées, peut avoir raison physiologiquement et psychologiquement de l'état du visiteur⁵. Paul Coremans met également en garde contre la rupture brutale de l'équilibre qui se constitue naturellement entre la matière de l'objet et son environnement. Ses préconisations ont donc quelques conséquences sur la façon de voir les œuvres et d'expérimenter l'espace du musée. C'est l'ensemble de ces considérations qui l'amènent à être critique et lucide quant à la mission de conservation du musée, un lieu qui peut leur être néfaste : il n'hésite pas à accuser ainsi l'homme « *qui construit les musées, beaucoup mieux « conditionnés » pour les visiteurs que pour les trésors hébergés* »⁶. Comme il l'explique à travers ses manuels ou ses

1. SNEYERS René, *op. cit.*, p. 1.

2. COREMANS Paul, *La protection scientifique des œuvres d'art en temps de guerre; l'expérience européenne pendant les années 1939 à 1945*, Bruxelles, Laboratoire central des musées de Belgique, 1946.

3. LAVALLEYE Jacques, *op. cit.*, p. 12.

4. « La préservation des trésors archéologiques et artistiques à l'intérieur des bâtiments [...] doit être étudiée en fonction du microclimat clos que constitue l'espace compris entre des murs, un toit, des voûtes ou des vitrines. », COREMANS Paul, « Climat et microclimat », dans *La préservation des biens culturels notamment en milieu tropicaux*, Paris, UNESCO, 1969, volume 2, p. 12.

5. « C'est d'ailleurs dans la monotonie du « rendu » de la couleur qu'il faut probablement rechercher l'origine physiologique et psychologique de la « fatigue de musée », lorsque le visiteur préfère à l'éclairage artificiel les ressources si variées de la lumière solaire. », COREMANS Paul, « Le laboratoire et sa mission », dans *L'Organisation des musées: conseils pratiques*, s.l., 1959, p. 110.

6. *Ibid.*, p. 101.

rapports, les techniciens de la conservation doivent se préoccuper avant tout du climat, principale source de détérioration, car :

« toute matière vivante est sujette à altération, elle doit donc périr un jour et, tels les médecins, nous ne pouvons que ralentir au mieux cette évolution inexorable »¹

Coremans s'intéresse également aux monuments historiques, compris comme étant conservés dans un climat plus englobant, propre à la ville qui les abrite ou au pays sur le sol duquel ils se trouvent. Selon lui, ce climat extérieur n'est pas sans conséquences sur la préservation des monuments historiques. Celle-ci ne semble à l'époque pas être la priorité de certains gouvernements. Dans un article publié en 1960, il déplore ainsi que :

« les autorités responsables s'arrêtent devant l'obstacle et se laissent volontiers détourner du problème ingrat de la conservation des monuments pour présider au sauvetage plus spectaculaire des chefs-d'œuvre de la peinture. »²

Ses critiques s'adressent autant aux pays occidentaux qu'aux pays émergents où il voyage régulièrement durant les dix dernières années de sa vie. Ces derniers sont principalement concentrés au niveau des Tropiques, dans des conditions de forte humidité ou de forte chaleur, ce qui permet à Coremans d'observer et de diagnostiquer des altérations qui leur sont propres.

Partant de ces expériences internationales, Coremans élabore progressivement dans ses rapports « *une doctrine relative au problème angoissant de la protection des biens culturels dans les pays à climat chaud et humide* »³, qu'il étend également à d'autres pays. La singularité de sa doctrine tient au fait qu'elle ne s'intéresse pas seulement à la peinture occidentale, pourtant traditionnellement le centre d'intérêt de nombreux efforts de conservation ; Coremans tient à englober la diversité des biens culturels qu'il a pu croiser au cours de ses voyages. Il propose ainsi la création de centres de formations – déjà évoqués précédemment. Présents dans différentes régions du monde, ils encourageraient la formation de techniciens sur place pour pallier l'absence de personnels qualifiés, et s'appuieraient sur la collaboration internationale pour dépasser les manques de moyens des pays émergents et promouvoir ainsi la « multiplication des échanges scientifiques »⁴. Ils seraient soutenus sur place par un « Service national de conservation des biens culturels » :

1. *Ibid.*

2. COREMANS Paul, 1960, *op. cit.*, p. 112.

3. LAVALLEYE Jacques, *op. cit.*, p. 9.

4. COREMANS Paul, 1960, *op. cit.*, p. 115.

« Ce n'est donc pas seulement le coût de l'appareillage scientifique et technique qui barre la route, mais parfois des déficiences d'organisation et surtout l'absence de cadres spécialisés. »¹

Le regard de Coremans, nourri par ses voyages, porté par un idéal de collaboration internationale et par une connaissance scientifique des conditions environnementales, trouve derrière ce projet une concrétisation de l'identité d'un pays par la conservation de son patrimoine :

« Nul pays n'ignore que son unité, pour être authentique, doit reposer sur un fonds culturel cohérent et que sa culture sera respectée par autrui dans la mesure où lui-même la respectera. »²

1. COREMANS Paul, « Un enseignement théorique et pratique sur l'examen scientifique et la conservation des biens culturels », *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, n°6, 1963, p. 80.

2. COREMANS Paul, « Organisation d'un service national de préservation des biens culturels », dans *La préservation des biens culturels notamment en milieux tropicaux*, Paris, UNESCO, 1969, volume 2, p. 77.

Publications de Paul Coremans dans le domaine des musées et de la muséologie

Ouvrages et contributions

COREMANS Paul, « Le nettoyage et la restauration des peintures anciennes » in *Le traitement des peintures*, Paris, Unesco, 1951, pp. 114116.

COREMANS Paul, « Le laboratoire et sa mission » in *L'organisation des musée. Conseil pratiques*, Paris, Unesco (coll. « Musées et monuments »), vol. IX, 1959, pp. 101126.

COREMANS Paul, « Climat et microclimat », in *La préservation des biens culturels notamment en milieu tropicaux*, Paris, Unesco, vol. 2/, 1969, pp. 2944.

COREMANS Paul, « Organisation d'un service national de préservation des biens culturels » in *La préservation des biens culturels notamment en milieux tropicaux*, Paris, Unesco, vol. 2/, 1969, pp. 7785.

COREMANS Paul, *La protection du patrimoine culturel dans les climats chauds et humides (Rapport au Comité international des Laboratoires de l'Icom)*, Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 1963.

COREMANS Paul, *La protection scientifique des œuvres d'art en temps de guerre ; l'expérience européenne pendant les années 1939 à 1945*, Bruxelles, Laboratoire central des musées de Belgique, 1946.

COREMANS Paul, *Brésil. La préservation du patrimoine culturel*, Paris, Unesco, 1964.

COREMANS Paul, *Mexique. Conservation du patrimoine culturel*, Paris, Unesco, 1964.

COREMANS Paul, *Pérou. la préservation du patrimoine culturel*, Paris, Unesco, 1964.

COREMANS Paul, *India. Conservation of cultural property*, Paris, Unesco, 1965.

Articles

COREMANS Paul, « Éditorial », in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, no 1, 1959, p. 3.

COREMANS Paul, « La conservation des monuments historiques et ses perspectives d'avenir », in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, no 3, 1960, pp. 112116.

COREMANS Paul, « La recherche scientifique et la restauration des tableaux », *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 1961, no 4, pp. 109115.

COREMANS Paul, « Un enseignement théorique et pratique sur l'examen scientifique et la conservation des biens culturels », *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 1963, no 6, pp. 8085.

COREMANS Paul, « Historique et mission de l'institut », in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, no 7, 1964, pp. 930.

COREMANS Paul, « La conservation du patrimoine culturel en Afrique tropicale », in *Museum*, XVIII, no 3, (coll. « 175-182 »), 1965.

COREMANS Paul, « La formation des restaurateurs », in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, no 8, 1965, pp. 125144.

Bibliographie critique sélective

Articles

CHÉHAB Maurice, « Évocation », in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 1975, no 15, p. 78.

DAIFUKU Hiroshi, « The pionner in the conservation of cultural properties among the countries undergoing rapid change », in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 1965, no 8, pp. 7781.

DAIFUKU Hiroshi, « Paul Coremans and UNESCO », in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, no 15, 1975, pp. 9596.

DE LAET Siegfried J., « L'Institut royal du Patrimoine artistique et l'archéologie », in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 1975, no 15, pp. 97103.

DUBRUNFAUT Edmond, « Paul Coremans et l'approche interdisciplinaire de la restauration », in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, no 15, 1975, pp. 119123.

KECK Caroline et Sheldon, « The creator of a new-approach to training art conservators », in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 1965, no 8, pp. 7376.

LAVALLEYE Jacques, « Biographie », in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, no 8, 1965, pp. 919.

LEVEAU Pierre, « L'enquête sur la formation des restaurateurs dans l'Entre-Deux-Guerres : transformation d'un métier et reconnaissance d'une profession (1929-2011) », in *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, no 9, 22 janvier 2014.

MAIRESSE François, « L'idée du musée dans la pensée de Jean Capart », in *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, XVII, 1995, pp. 113121.

MAIRESSE François, « Jean Capart et la gestion des Musées royaux d'Art et d'Histoire durant l'entre-deux-guerres », in *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, pp. 3141.

PANOFSKY Erwin, « The promoter of a new co-operation between the natural sciences and history of art », in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 1965, no 8, pp. 6267.

PHILIPPOT Paul, « Finalement, c'est une question de conscience... », in *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, no 1, 15 novembre 2010.

PHILIPPOT Paul et Albert, « Le promoteur du dialogue avec le restaurateur », in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, no 8, 1965, pp. 6872.

PLENDERLEITH Harold J., « The scholar », *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, no 8, 1965, pp. 3940.

PRICE Nicholas Stanley, Talley Mansfield Kirby et Melucco Vaccaro Alessandra (eds.), *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*, Los Angeles, Etats-Unis d'Amérique, Getty Conservation Institute, XVII, 1996, +500 p.

RIVIÈRE Georges-Henri, « Témoignage », in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, no 15, 1975, p. 337.

SNEYERS René, « Avant-Propos », in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, no 15, 1975, pp. 14.

Sitographie

COREMANS Paul, *Koninklijke Academie voor Overzeese Wetenschappen*, [http://www.kaowarsom.be/nl/notices_bio_coremans_paul], consulté le 18 février 2018.

COREMANS Paul B., *Monuments Men Foundation*, [<http://www.monumentsmenfoundation.org/the-heroes/the-monuments-men/coremans-paul-b.>], consulté le 18 février 2018.

Jean Gabus

1908 (Le Locle, Suisse) - 1992 (Neuchâtel, Suisse)

Mélissa Nauleau

Figure éminente de l'ethnologie du XX^e siècle, Jean Gabus n'était pas moins ethnologue qu'écrivain ou muséologue¹. Sur ce dernier point cependant, il semble que ses apports en la matière aient été nettement dépréciés, sinon très peu transmis auprès des jeunes générations de muséologues. Les publications de ses textes sont peu nombreuses et se résument à un ouvrage principal récapitulant ses concepts muséaux et ethnographiques – *L'objet témoin*, 1975 – et à son article consacré à la création d'expositions – « Principes esthétiques et préparation des expositions didactiques », 1965. Néanmoins, Jean Gabus est également l'auteur de nombreux rapports d'ordres ethnologique, muséal et diplomatique, réalisés dans le cadre de ses missions pour des gouvernements étrangers ou pour l'UNESCO. Dans ces documents, aujourd'hui archivés, se dissimulent les idées de Jean Gabus sur le musée, le patrimoine et les objets. Celles-ci, discrètes par leur support, sont restées en trame de ces correspondances administratives, sans jamais avoir été analysées. Les travaux de Jean Gabus nous apparaissent ainsi comme un amalgame de matière diffuse et oubliée, contenant pourtant une réflexion muséologique des plus engagées et novatrices de son temps.

Cet oubli peut s'expliquer par le contexte et la nature de l'œuvre présentement étudiée, ainsi que par les personnalités satellites aux plus fortes notoriétés dont Jean Gabus était entouré. Par ses fonctions de directeur du musée d'Ethnographie de Neuchâtel et son expérience d'ethnologue, souvent sollicitée par l'UNESCO, la carrière de Jean Gabus laissa d'intéressants documents administratifs (rapports d'enquêtes et de missions, comptes-rendus de rencontres diplomatiques et de conférences) révélant plus ou moins explicitement les idées qu'il se faisait du musée, de son organisation et de son contenu. Ne possédant pas, à notre connaissance, un fonds d'archives spécifique, les différents documents liés à ses activités furent dispersés entre les différentes institutions et organisations avec lesquelles il collabora : le musée d'Ethnographie, l'Institut d'Ethnologie et l'Université de Neuchâtel ; l'UNESCO ; le gouvernement suisse ; l'ICOM, ainsi que la commission nationale suisse de l'ICOM et l'Association des musées suisses, dont il fut président.

Il faut ajouter à cela des facteurs extérieurs liés au contexte dans lequel s'ancre la carrière de Jean Gabus. Entre 1940 et 1980, de grandes mutations aussi bien

1. Une biographie synthétique de Jean Gabus est disponible sur le site du musée d'Ethnographie de Neuchâtel : <http://www.men.ch/fr/histoires/portraits/gabus-jean/jean-gabus-detail/>

politiques, économiques, sociales que technologiques s'opèrent. Jean Gabus commença sa carrière dans un contexte d'après-guerre qui enclencha la reconstruction et la modernisation des musées, la poursuivit au cœur de la crise culturelle des années 1970 et l'acheva à l'avènement de l'ère couramment désignée comme « post-moderne ». Essentiellement relayés au travers de revues spécialisées telles que *Museum* et de rapports rédigés pour l'UNESCO, ses travaux ne profitèrent pas de moyens de diffusion étendus, contrairement à ceux de ses contemporains et suiveurs parmi lesquels nous pouvons citer Georges Henri Rivière ou Jacques Hainard. Ces derniers, en adoptant une démarche particulièrement active en matière de transmission, purent investir les devants de la scène de la muséologie, occultant alors les initiatives d'autres personnalités pourtant majeures, telles que Jean Gabus.

Muséographe et muséologue

La carrière muséale de Jean Gabus débute officiellement en 1945, lorsqu'il est nommé conservateur du musée d'Ethnographie de Neuchâtel – poste qui équivaut dans cette institution à celui de directeur. Au sein de ce musée, qu'il considère comme un véritable laboratoire, il est à l'origine de propositions innovantes et d'expérimentations muséales. Sa formation en ethnologie, effectuée à Neuchâtel puis à Fribourg, lui permet d'accéder à ces fonctions qu'il occupe jusqu'en 1978, tout en demeurant professeur honoraire à l'Université et à l'Institut d'Ethnologie de Neuchâtel. Ce dédoublement conforte Jean Gabus dans son domaine de prédilection, tout en le confrontant aux problématiques spécifiques de la direction d'un musée.

Si l'Histoire a retenu le caractère davantage technique que théorique de ses travaux, pour le désigner aujourd'hui comme l'un des muséographes les plus reconnus de son temps, il s'avère que lui-même adoptait, de son vivant, cette étiquette disciplinaire :

« Il ne s'agit nullement de principes rigides en matière muséographique, mais plutôt de recherches et d'essais pendant une vingtaine d'années au Musée d'ethnographie de Neuchâtel, presque en laboratoire, car la salle des expositions temporaires fut conçue et construite dans un but expérimental¹. »

La salle évoquée ici, destinée à abriter les expositions temporaires du musée d'Ethnographie de Neuchâtel, vit sa construction supervisée par Jean Gabus. Cet espace, qu'il qualifie lui-même de « musée dynamique », dispose de larges volumes et d'un mobilier standardisé et modulable permettant des aménagements sur mesure en fonction des impératifs de l'évènement accueilli, « *un peu à la manière d'une scène de théâtre*² ». Cette considération particulière de Jean

1. GABUS Jean, *L'objet témoin : les références d'une civilisation par l'objet*, Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, 1975, p. 7.

2. GABUS Jean, « Principes esthétiques et préparation des expositions didactiques », dans *Museum*,

Gabus pour les expositions temporaires le conduit à devenir un spécialiste de la question. En généralisant des concepts tirés de ses expériences personnelles menées au musée d'Ethnographie de Neuchâtel, il établit une sorte de guide de bonnes pratiques, adressé aux professionnels des musées et diffusé sous la forme d'un article publié dans la revue *Museum* : « Principes esthétiques et préparation des expositions didactiques ». Le ton du document, oscillant entre pédagogie formelle et envolées lyriques, semble être à l'image de cet homme de terrain inspiré et polyvalent. Les principes qui y sont formulés pouvaient aussi bien être appliqués à une exposition temporaire qu'à une exposition permanente. Paru en 1965, l'article témoigne de l'engouement sans précédent pour cette offre muséale alors en plein essor. Selon l'auteur, « *chaque exposition est, ou devrait être, un essai d'humanisme et un spectacle*¹ », et l'importance d'une exposition temporaire est, selon lui, égale à celle d'une exposition pérenne. Dans cet article, Jean Gabus détaille point par point les différentes composantes du montage d'une exposition : aménagement de l'espace, choix des modes d'éclairage, choix des couleurs et du mobilier, typologie des discours, détermination de la typographie, conception des dispositifs de présentation et de médiation, mais aussi anticipation sur la psychologie du visiteur. Cette publication illustre la vision globale que Jean Gabus se fait d'une exposition, et plus largement d'un musée, à savoir une composition totale et harmonieuse, proche de celle d'une peinture ou d'une symphonie.

Au-delà de ces questionnements concrets liés à la mise en œuvre d'une exposition, Jean Gabus interroge la forme, le fond, mais également les possibles impacts du musée sur les visiteurs. Ainsi, ses réflexions sur le mode d'éclairage l'amènent par exemple à rappeler les principes primordiaux en matière de conservation préventive des objets (« *Une recherche esthétique ne peut se permettre d'ignorer les risques de dégradation des objets par l'action de la lumière*². »), et encouragent également la mise en accessibilité des espaces, devant être ouverts et agréables pour le plus grand nombre (« *Il [le public] comprendrait mal la pénombre des musées, ne l'accepterait pas, éprouverait un malaise, un sentiment de claustrophobie*³ »). De même, son étude des couleurs à privilégier prend en compte leurs répercussions psychologiques sur les visiteurs :

« On admet généralement que, du côté rouge du spectre, les couleurs sont chaudes et stimulantes, et qu'elles sont froides et calmantes du côté bleu et vert. [...] L'énergétique des couleurs agit, nous le savons, sur notre sensibilité, provoque des effets physiologiques⁴ ».

L'aspect innovant de l'article réside également dans ses propositions d'aller puiser des ressources dans d'autres champs que celui du musée, à savoir la pho-

volume 18, n°1-2, 1965, p. 40.

1. *Ibid.*, p. 32.

2. GABUS Jean, 1965, *op. cit.*, p. 33.

3. *Ibid.*, p. 36.

4. *Ibid.*, p. 37.

tographie, l'audiovisuel, la danse ou encore le théâtre. En citant des expériences du musée d'Ethnographie de Neuchâtel, Jean Gabus montre qu'il est possible et pertinent de faire appel à ces *moyens* pour redonner un nouveau souffle au musée. Selon lui, cela participe d'un nécessaire « retour à la vie¹ », tant pour le musée que pour les objets qu'il abrite. Par cette conception particulière d'un musée animé et vivant, esthétique et didactique, Jean Gabus affirme sa volonté ambitieuse de changer l'image sclérosée de l'institution. Certes, « *les musées opèrent leur mutation, mais ce n'est encore qu'un commencement*². »

Si ce guide de création d'exposition résume en quelques pages les multiples réflexions de l'auteur sur le musée, il s'avère que d'autres travaux de Jean Gabus peuvent témoigner de l'étendue de ses compétences. Car à l'instar de cet article, son œuvre croise et manipule les concepts de diverses disciplines : muséographie, muséologie, conservation et restauration, médiation culturelle et sociologie des pratiques culturelles. Dans cette perspective, Jean Gabus affirme déjà le caractère transdisciplinaire du champ muséal³ et il tente lui-même d'embrasser la multitude des regards possibles sur le musée. Dans son ouvrage *L'objet témoin : les références d'une civilisation par l'objet* (1975), il dresse une critique de la situation des musées et formule des recommandations en faveur de leurs nécessaires mutations. Pour cela, Jean Gabus prend en compte de multiples aspects tels que l'apport des nouvelles technologies, l'importance des études de publics, le rôle éducatif et social du musée ou encore l'évolution des pratiques culturelles.

En matière de sociologie, Jean Gabus s'inspire nettement des travaux de Pierre Bourdieu pour analyser les publics des musées suisses selon une classification socio-professionnelle⁴. En 1969, il réalise, en collaboration avec l'Institut de sociologie de l'Université de Neuchâtel, une enquête quantitative intitulée *Le musée dans la cité, enquête sociologique*. L'objectif de ce travail est d'interroger la pratique muséale de visiteurs issus de classes sociales moyennes-inférieures et d'en connaître les motivations. Dans son article « Le musée dans l'entreprise »⁵, Jean Gabus confirme ouvertement la filiation de cette initiative avec les enquêtes bourdieusiennes. L'auteur poursuit en commentant des expositions organisées par le musée d'Ethnographie de Neuchâtel avec des entreprises suisses. Ces dernières sont présentées comme des expérimentations novatrices qui permettent au musée de développer de nouveaux partenariats, se voulant

1. *Ibid.*, p. 49. : « Cependant, pour quelques heures, nous avons souhaité, une fois au moins, un retour à la vie ».

2. GABUS Jean, 1975, *op. cit.*, p. 12.

3. Sur ce point, Jean Gabus cite, dans l'introduction de *L'objet témoin : les références d'une civilisation par l'objet* (1975), l'architecte Pierre Zoelly intervenu à l'occasion d'un stage international de muséographie organisé par l'ICOM à Neuchâtel (1969) : « Notre monde n'est plus divisé en sciences. Le chirurgien est devenu un peu ingénieur, l'ingénieur un peu sculpteur, le sculpteur un peu sociologue, le sociologue un peu mathématicien, le mathématicien un peu électricien, etc. Ce qui les réunit c'est la toute puissante information. Notre musée imaginaire n'est rien que de l'information, une information généreuse, spontanée, accessible et gratuite. », p. 11.

4. GABUS Jean, 1975, *op. cit.*, p.15.

5. GABUS Jean, « Le Musée dans l'entreprise », dans *Museum*, volume 22, n°2, 1969, pp. 109-124.

particulièrement fédérateurs, locaux et communautaires. En associant la vie du musée à celle d'une l'entreprise et plus largement d'une commune, ces projets confortent la tendance contemporaine d'une institution muséale pensée *par et pour* les communautés, notamment ouvrières. Le muséologue incarne une figure de précurseur dans la défense d'un art pour tous, encourageant entre autres la « *permanence d'expositions, d'information, de conférences, de cours du soir concernant l'art, organisés dans les usines*¹ ».

L'engagement politique de Jean Gabus pour les musées ne s'arrête pas là. Critique et perspicace, il n'hésite pas à rattacher ses observations sur la situation muséale aux répercussions de la mondialisation et de la société de consommation sur l'homme moderne :

« Une impression domine ce microcosme d'une société de consommation : le rythme brutal et concis de l'offre et de la demande. La rue est impérative : "Regardez et achetez !" (Au musée, ce serait : " Regardez et comprenez ou plutôt ressentez !") [...] Ainsi, notre public, d'où qu'il vienne est déjà conditionné par la rue, comme il le fut à domicile par les mass media². »

Cet écho aux mutations économiques et sociales justifie la volonté de Jean Gabus de rendre le musée plus attractif et plus accessible aux visiteurs. « *Notre public n'est ou ne devrait plus être le même et notre langage de musée, discret, feutré, adapté au style "musée-temple" est resté très différent de celui de la vie quotidienne [...]*³. » En soulignant le caractère encore trop élitiste et traditionnel de l'institution, il encourage les professionnels à s'inspirer d'expérimentations novatrices, notamment étrangères, prouvant que l'expérience du musée peut à son tour devenir « *participation, élégance et joie de la découverte*⁴ ». Mais selon lui, cette mutation ne pourrait s'opérer qu'à condition que les musées s'adaptent aux évolutions technologiques de l'époque :

« Nous savons qu'il faut chercher un autre style dans la communication, l'emprunter, s'il le faut et pour une part, à l'industrie, aux commerces, aux étalagistes, aux graphistes, aux conceptions des relations publiques dans le secteur privé, au générique des films, au théâtre et à ses éclairagistes, metteurs en scène, accessoiristes, à la télévision, à la radio, à la rue, à toutes ces techniques de communication qui sont celles des temps présents et s'intègrent, même brutalement parfois à la condition de vie de l'homme du 20^{ème} siècle [...]⁵. »

1. GABUS Jean, 1975, *op. cit.*, p. 23.

2. GABUS Jean, 1975, *op. cit.*, pp. 7-8.

3. *Ibid.*, p. 7.

4. *Ibid.*, p. 10. Jean Gabus s'appuie ici sur des exemples de musées étrangers : le musée d'histoire naturelle de Washington, le Deutsches Museum de Munich et le musée national d'Anthropologie de Mexico.

5. *Ibid.*, pp. 15-16.

L'autre particularité pionnière de Jean Gabus est sa capacité à projeter le développement des musées au travers de nouvelles stratégies destinées à ce qu'il désigne comme « *l'autre public*¹ » :

« En fait, c'est la part du public que nous ne connaissons pas, que nous ne recevons pas, mais que nous pouvons essayer d'atteindre là où il se trouve, en particulier dans ses lieux de travail. [...] En pratique, le musée peut éclater, nous le savons, en de nombreux secteurs, hors de ses murs : à l'école, dans les gares, dans le métro, dans la rue (par les magasins), dans les entreprises (grandes administrations publiques ou privées), dans les hôpitaux, mais surtout auprès du nouveau public, celui qui, jusqu'à présent, se tenait à l'écart, par pudeur, par discrétion, par dignité aussi, les musées n'étant pas réservés, pensait-il, à son monde². »

Par ces propositions, Jean Gabus jette les bases des politiques de développement des publics telles que nous les connaissons aujourd'hui, et qui constituent une démarche décisive pour l'évolution des musées. Il n'oublie d'ailleurs pas la problématique du troisième âge qui pointe déjà dans les années 1970, « *dernier aspect d'un public nouveau, provoqué par la situation démographique, par l'orientation de l'économie vers une civilisation des loisirs*³ ». Jean Gabus, pionnier là encore, affirme l'importance de ces potentiels visiteurs, non sans rappeler les modalités d'accueil qu'il faut réserver à ces derniers :

« Ainsi, les musées sont directement concernés par ce besoin, sans négliger que l'information se doit pour le troisième âge, très sensibilisé, très pré-occupé par un minimum de liberté et de dignité, d'être aussi personnelle que possible. Dans le domaine de l'architecture, le troisième âge exigera aussi rampes, ascenseurs et sièges⁴. »

Le muséologue questionne ainsi le rayonnement et l'implication de ces derniers auprès des publics, quels qu'ils soient. Dans cette ambition de conférer à l'institution un caractère inclusif et social, Jean Gabus prend cependant ses distances avec l'idée d'un musée trop didactique qui deviendrait un outil d'éducation réhibitoire pour les visiteurs. Il préfère à cela une éducation informelle, qui serait celle d'« *un musée où l'éducation sous-jacente ne devrait cependant pas détruire la liberté de choix, la sensibilité personnelle, le besoin d'être soi-même et le droit, pour un adulte, de ne plus être éduqué, s'il n'en a pas envie*⁵. » Jean Gabus va jusqu'à imaginer plusieurs niveaux de discours qui seraient construits pour chaque groupe de visiteurs, en fonction de leur âge et de leur catégorie sociale.

1. GABUS Jean, 1975, *op. cit.*, p. 18.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 24.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 18.

Au travers de ses essais menés par le biais du musée d'Ethnographie de Neuchâtel, Jean Gabus questionne l'institution muséale dans son ensemble. Riches d'idées et d'expériences, ses écrits sont les témoins discrets de son important investissement, tant pratique que théorique, pour la muséologie.

Semeur et explorateur de musées

Au-delà de son investissement pour les musées suisses, Jean Gabus s'engage activement dans la propagation des musées à l'échelle internationale. Fortement sollicité par l'UNESCO et par des gouvernements étrangers, il devient l'ambassadeur de la muséologie dans de nombreux pays : Afghanistan, Nigéria, Sénégal, Cameroun, Dahomey, Côte d'Ivoire, Mauritanie, Brésil, Nouvelles-Hébrides, Thaïlande¹. Bien que le rôle de Jean Gabus dans ces missions n'ait pas – ou que très peu – été documenté, ses déplacements dans le monde entier témoignent de l'étendue de sa réputation, comme de ses multiples compétences. Sa formation en ethnologie lui offre une vision et une expertise remarquables en matière de musées extra-occidentaux. Ainsi, dans le cadre de ces voyages, Jean Gabus peut aussi bien être consulté pour la création et le réaménagement de musées, pour la conservation et la restauration de patrimoines menacés, que sur la question de la formation des professionnels des musées.

L'entreprise la plus caractéristique et dont les échos demeurent majoritaires est la création du Musée dynamique de Dakar en 1963. Si d'autres projets de création ou de réaménagement de musées étrangers sont également placés sous la tutelle attentive de Jean Gabus, il s'avère malheureusement que les traces de ces collaborations demeurent non localisées, et par conséquent non étudiées². Le premier festival mondial des arts nègres de Dakar devait avoir lieu en 1961, pour fêter l'indépendance du pays et symboliser les liens entre libertés politiques et libertés culturelles. À cette occasion, le gouvernement sénégalais projette la création d'un musée qui abriterait la première exposition d'art africain d'envergure internationale, *Art nègre : Sources, Évolutions, Expansion*. Dès 1963, Jean Gabus est mandaté par l'UNESCO afin de mettre sur pied cette exposition ainsi que le futur Musée dynamique. Une nouvelle fois, les traces concrètes de son implication dans le projet semblent minimes. Pour autant, le fait que le nom du nouveau musée emprunte celui d'un concept propre à Jean Gabus permet de penser que son investissement fut conséquent. Il est d'ailleurs certifié que la construction du musée, subventionnée par l'UNESCO, fut supervisée par lui. Le

1. Ces missions sont énumérées dans la biographie de Jean Gabus proposée par le musée d'Ethnographie de Neuchâtel, disponible en ligne :

<http://www.men.ch/fr/histoires/portraits/gabus-jean/jean-gabus-detail/>

2. Nous faisons ici référence : au réaménagement du musée national de Kaboul (1957) ; à l'organisation du Centre-pilote de formation de muséographes d'Afrique de l'Ouest et de l'Est à Jos (1958) ; à la création d'un complexe muséal aux Nouvelles-Hébrides (1971) ; à l'aménagement d'un musée à Ouïdah ; à l'organisation d'une maison des artisans à Abomey puis à Cotonou ; aux plans pour la construction d'un musée national à Cotonou ; à la commande de l'Unesco d'un Musée des civilisations nègres (1974).

31 mars 1966, après deux ans de travaux et de préparatifs, le Musée dynamique et l'exposition sont inaugurés. Le musée semble suivre les principes muséaux et ethnographiques que Jean Gabus avait préconisés jusqu'alors :

« Ce bâtiment à péristyle s'inspire de l'esthétique architecturale propre à la Grèce classique, mais c'est par son nom – le « Musée dynamique » – qu'il incarne la modernité muséale africaine : tournant le dos à la contemplation passive d'objets du passé telle qu'on la pratique dans les musées d'ethnographie européens, il s'agit de faire des œuvres exposées les témoins dynamiques des civilisations africaines afin de les interpréter dans le cadre culturel et social du nouvel État¹. »

L'architecture et l'aménagement de ce nouveau musée sénégalais s'inspirent pleinement du Musée dynamique du musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Conçu comme un centre polyvalent, « *il présente toutes les caractéristiques modernes : l'espace d'exposition est constitué de deux grandes salles qui permettent un aménagement modulable au gré des expositions*². »

Quant à la conception de l'exposition, « *une équipe de sept commissaires africains et européens fut choisie parmi des muséographes et spécialistes des arts et civilisations africains*³. » Son commissariat général est partagé entre Georges Henri Rivière et Alexandre Adandé. Jean Gabus est quant à lui nommé consultant pour la muséographie par l'UNESCO. Néanmoins, les véritables maîtres d'œuvre de cette manifestation sont Jean Gabus et Engelbert Mveng, un autre commissaire africain, qui se rendent en mission en Afrique, en Europe et aux États-Unis, afin de sélectionner les œuvres et de démarcher auprès des acteurs locaux du patrimoine et de la culture pour obtenir des prêts. Jean Gabus souhaite conférer à cette exposition un caractère original en présentant des œuvres inédites. Leur présentation s'attache à suivre ses propres principes, à savoir une mise en valeur de leur caractère esthétique par le biais de dispositifs de présentation épurés, tout en informant le visiteur sur leur contexte de création et d'utilisation.

Jean Gabus participe à de nombreux autres projets internationaux de ce type. Parmi les documents qu'il a été possible de consulter sur ce sujet, quatre rapports numérisés par l'Unesco dévoilent le savoir considérable de Jean Gabus sur les musées du monde entier.

« Le rôle des musées dans la communauté⁴ », rédigé dans le cadre d'un stage d'étude organisé par l'UNESCO en vue de développer les recherches sur les pro-

1. « La tumultueuse histoire du Musée dynamique de Dakar », article en ligne disponible sur www.africultures.com/php/?nav=article&no=6746.

2. *Ibid.*

3. FICQUET Éloi, GALLIMARDET Lorraine, « On ne peut nier longtemps l'art nègre », *Gradhiva*, n°10, 2009, pp. 134-155.

4. GABUS Jean, « Le rôle des musées dans la communauté », 1968, disponible en ligne sur <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001861/186189fb.pdf> (Organisation des Nations Unies pour

blèmes relatifs à la formation des conservateurs et des techniciens de musées de toute catégorie, constitue un manifeste des connaissances du muséologue. Dans ce document, il reprend l'idée que l'institution ne pourra remplir la totalité de ses missions que si elle parvient à s'ancrer au cœur des besoins et des préoccupations des communautés concernées. Dans cette perspective, chaque institution doit être pensée en fonction du contexte historique et culturel de ces dernières. Aussi, au sein de ce même rapport, Jean Gabus souligne la problématique de la profession de conservateur de musée : « *ce métier, malgré la diversité de ses fonctions et spécialisations en est encore au stade de l'empirisme*¹ ». Il y dresse également un précieux inventaire, international, des enseignements de muséologie² et détaille succinctement leurs programmes.

L'« Inventaire des musées africains de l'Ouest (Golfe de Guinée)³ », réalisé en 1964, dresse une liste des institutions et des collections africaines de cette zone géographique. Si l'inventaire en soi ne représente pas une contribution muséologique à proprement parler, il en va tout autrement pour les constats et propositions formulés en conclusion de ce rapport. Ceux-ci constituent très certainement l'une des premières recherches sur l'état et le fonctionnement des musées africains alors en développement. À partir de ses observations directes et *in situ*, Jean Gabus dresse l'état des lieux de leur situation et préconise des interventions adaptées aux institutions visitées, tout en tentant de répondre aux interrogations et aux besoins des professionnels locaux. Une autre mission de ce type, réalisée au Brésil, « Musées du Brésil : organisation scientifique et formation professionnelle⁴ », adopte cette même démarche à une échelle plus réduite⁵. Cependant, son caractère exploratoire mérite de souligner qu'il s'agit probablement de l'une des premières études francophones menées sur les musées brésiliens. Dans ces deux cas, la prise en compte des points de vue des conservateurs rencontrés sur place, des moyens disponibles ou insatisfaisants, mais également de l'avis des populations locales, confèrent à ces missions un caractère tout autant professionnel qu'humaniste, exploratoire et inédit, et té-

l'Éducation, la Science et la Culture. Stage d'études organisé par l'UNESCO en vue de développer les recherches sur les problèmes relatifs à la formation des conservateurs et des techniciens de musées de toutes catégories).

1. *Ibid.*, p. 14.

2. L'inventaire, qui paraît exhaustif, mentionne les villes suivantes : Brno, Moscou, Leicester, Bruxelles, Paris, Toulouse, Cologne, Frankfurt, Neuchâtel, Buenos Aires, Lima, Rio de Janeiro, Chicago, Oklahoma, Milwaukee, Calcutta, Madras, Honolulu, Canterbury, Salisbury (Rhodésie du Sud), Sirs-el-Layyan (RAU), Jos (Nigéria).

3. GABUS Jean, « Inventaire des musées africains de l'Ouest (Golfe de Guinée) », 29 octobre 1964, disponible en ligne sur <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001854/185415fb.pdf> (Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture. Rapport de mission).

4. Rapport en ligne disponible sur <http://unesdoc.unesco.org/images/0000/000027/002787fb.pdf>

5. Jean Gabus se rendit au Brésil d'août à septembre 1972 pour visiter une vingtaine de musées et sites patrimoniaux (sur un total d'environ 400 musées brésiliens existants à cette époque). Pour cette raison, le muséologue considérait ce rapport comme une ébauche destinée à être approfondie par les futures générations de professionnels.

moignent d'une profonde volonté d'instaurer une collaboration internationale horizontale et fédératrice.

Enfin, « Côte d'Ivoire : Plan d'organisation et de modernisation du musée d'Abidjan, et de création de musées régionaux¹ » (1967) suit ces mêmes principes. Néanmoins, en vue de la mise en place d'un programme concret de réaménagement et de création d'institutions ciblées, ce rapport prend davantage l'apparence d'un Projet Scientifique et Culturel. En effet, Jean Gabus y aborde l'ensemble des problématiques liées à ce projet ambitieux. Il propose des scénarios pour les accrochages permanents, préconise la création d'un auditorium et d'espaces consacrés aux expositions temporaires, aux réserves, à la recherche, aux services techniques ainsi qu'à l'administration, suggère des effectifs de personnels, aborde la question des financements et rappelle la législation propre au pays concernant les biens culturels.

Les publications de Jean Gabus semblent s'arrêter après 1978, date à laquelle il quitte la direction du musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Décédé dans cette même ville le 25 octobre 1992, il marque considérablement, mais discrètement, le champ de la muséologie. Un grand nombre de ses travaux et de ses propositions annoncent les mesures prises dans le futur pour la modernisation et l'amélioration des musées : accessibilité des modalités d'accueil, études de publics, enquêtes sociologiques, nouvelles technologies appliquées aux dispositifs de médiation ou encore professionnalisation du domaine, en Europe comme à l'étranger.

1. Rapport en ligne disponible sur <http://unesdoc.unesco.org/images/0000/000081/008119fo.pdf>

Publications de Jean Gabus dans le domaine des musées et de la muséologie.

Ouvrages

GABUS Jean, *L'objet témoin : les références d'une civilisation par l'objet*, Neuchâtel : Éditions Ides et Calendes, 1975.

GABUS Jean, *Guide du Musée d'ethnographie de Neuchâtel*, Neuchâtel : Éditions du Musée de Neuchâtel, 1967.

Rapports

GABUS Jean, « Inventaire des musées africains de l'Ouest (Golfe de Guinée) », Paris, rapport de mission pour l'Unesco, 29 octobre 1964.

GABUS Jean, « Côte d'Ivoire : Plan d'organisation et de modernisation du musée d'Abidjan, et de création de musées régionaux », Paris, rapport de mission pour l'Unesco, décembre 1967.

GABUS Jean, « Le rôle du musée dans la communauté », Paris, rapport pour l'Unesco, 26 mars 1968.

GABUS Jean, « Musées du Brésil : organisation scientifique et formation professionnelle », Paris, rapport de mission pour l'Unesco, janvier 1973.

GABUS Jean, « Petits musées », compte rendu d'un séminaire pour les responsables de musées locaux et régionaux, Berne, Commission nationale suisse pour l'Unesco, 1978.

Articles et contributions

GABUS Jean, « L'appropriation des nouvelles technologies », in *Bulletin de la Société d'Etudes Economiques et Sociales*, vol. 54, n°2, 1996, p. 105.

GABUS Jean, « Les musées en Suisse », *Archiv für das schweizerische Unterrichtswesen*, vol. 53, 1968, pp. 138-145.

GABUS Jean, « Monuments historiques du Dahomey et du Cameroun : projets de restauration », *Museum*, vol. XX, n°2, 1967, pp. 131-140.

GABUS Jean, « Principes esthétiques et préparation des expositions didactiques », *Museum*, vol. XVIII, n°1-2, 1965, Éditions Unesco, Lausanne.

GABUS Jean, « Quand les objets vous parlent », *Le Globe, revue genevoise de géographie*, vol.103, n°1, 1964, pp. 9-10.

GABUS Jean, « L'exposition temporaire dans la vie d'un musée d'ethnographie », *Museum*, vol. IV, n°3, 1951, pp. 161-178.

GABUS Jean, « Le musée dans l'entreprise », *Museum*, vol. XXII, n°2, 1969, Éditions Unesco, Lausanne, pp.109-124.

Bibliographie critique sélective

Articles

FICQUET Éloi et GALLIMARDET Lorraine, « On ne peut nier longtemps l'art nègre », *Gradhiva*, n°10, 2009, pp. 134-155.

POULIN Jean-Claude, « Entretiens avec Jean Gabus », *Journal de Genève*, 1976, Genève.

Magdeleine Hours

1913 (Paris) – 2005 (Paris)

Mathilde Belouali-Dejean

Magdeleine Hours, née Miédan, est une historienne de l'art, épigraphiste et archéologue dont la carrière est indissociable du Laboratoire du musée du Louvre, qu'elle a dirigé pendant plus de trente ans, de 1947 à 1982, et dont elle a assuré le développement et la renommée.

Le Laboratoire du musée du Louvre a été inauguré le 14 octobre 1931 sous l'impulsion des mécènes argentins Carlos Mainini, ancien ambassadeur de l'Argentine en France et Fernando Perez, professeur à la faculté de Buenos Aires. Placé sous la tutelle du Conservateur en chef du département des peintures, installé dans quatre salles de la Grande Galerie¹, il est doté d'équipements photographiques et radiographiques et s'attèle à l'examen et l'analyse des tableaux du département². L'ouverture du Laboratoire marque l'officialisation de pratiques qui existaient depuis les années 1920³, dans un contexte d'effervescence autour des questions liant science et art : en témoigne la conférence internationale organisée par l'Office international des musées (OIM), traitant de « L'étude scientifique des œuvres d'art », tenue en octobre 1930 à Rome, ainsi que l'ouverture de laboratoires dans plusieurs musées de grandes villes européennes et américaines.

La première visite de Magdeleine Hours au Laboratoire a lieu en 1933 ; elle a alors vingt ans et est étudiante à l'École du Louvre où elle suit les cours d'archéologie et d'épigraphie orientale ainsi que de peinture⁴. L'entretien que lui accorde Fernando Perez constituera la matière de son premier article qu'elle rédige la même année, intitulé « Un laboratoire unique pour une science nouvelle, l'étude scientifique de la peinture »⁵. Dès 1935, Magdeleine Hours travaille bénévolement au Laboratoire à raison de quelques après-midis par semaine ; elle acquiert en 1937 le statut de chargée de mission⁶. Tout en effectuant des tâches administratives de

1. HOURS Magdeleine, *Une vie au Louvre*, Paris, Robert Laffont, 1987, p. 37.

2. « Le laboratoire de recherche des musées de France. Une longue histoire » (notice), <http://c2rmf.fr/presentation/une-longue-histoire/le-laboratoire-de-recherche-des-musees-de-france>, consulté le 6 février 2018.

3. Avec notamment les figures de Jean-Gabriel Goulinat, restaurateur de peintures au musée du Louvre, et Jean-Fernand Cellerier, directeur du Laboratoire d'essais du Conservatoire national des Arts et Métiers.

SUÁREZ SAN PABLO Fernando, *L'atelier de restauration des peintures des musées nationaux (1935-1950)*, mémoire de recherche de l'École du Louvre, Clémence Raynaud (dir.), 2013, p. 18.

4. HOURS Magdeleine, *Une vie au Louvre*, op. cit., pp. 23-26.

5. MIÉDAN Magdeleine, « Un laboratoire unique pour une science nouvelle, l'étude scientifique de la peinture », *Tout faire, tout savoir*, n°158, octobre 1933, p. 36, pp. 48-49.

6. HOURS Magdeleine, *Une vie au Louvre*, op. cit., pp. 38-39.

classement et d'enregistrement des dossiers d'œuvres, elle se familiarise avec les examens scientifiques pratiqués¹.

À la suite de la mort de Fernando Perez en 1935, le Laboratoire est dirigé successivement par Jacques Dupont puis dès 1937 par Jean Vergnet-Ruiz ; tous deux sont docteurs en médecine. En août 1939, alors que le plan d'évacuation du Musée du Louvre est enclenché sous le contrôle de Jacques Jaujard, Jean Vergnet-Ruiz confie à Hours la mise en caisse du laboratoire : « appareils, fichiers, et surtout les documents radiographiques et photographiques [sont] soigneusement emballés »² et acheminés vers un dépôt en zone libre.

Pendant la guerre, Hours se consacre à l'archéologie : en plus d'être chargée de mission au département des antiquités orientales, l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres lui confie le *Corpus inscriptionum semiticarum*, recueil d'inscriptions en langues sémitiques. Elle soutient, en 1941, son mémoire de thèse portant sur « Les représentations figurées sur les stèles de Carthage »³ et est chargée par les Presses universitaires de France de la rédaction du « Que sais-je ? » consacré à Carthage⁴. Finalement nommée attachée de recherche au CNRS, Hours part en 1945 en mission archéologique à Tunis.

L'essor du Laboratoire du musée du Louvre

Au lendemain de la guerre, Georges Salles, nouvellement directeur des Musées de France, orchestre la réouverture progressive de tous les départements et services du musée du Louvre. Jean Vergnet-Ruiz, désormais Inspecteur général des musées de province, ne peut plus assurer la direction du laboratoire, resté dans les caisses pendant les sept dernières années : en février 1946, il nomme Magdeleine Hours à sa tête. Cette dernière quitte ainsi le département des antiquités orientales qui, selon elle, ne laissait par ailleurs « *guère de place à espérer pour une femme* »⁵.

Commence alors une période d'essor pour ce service au personnel pourtant dispersé, à l'équipement malmené par la mise en caisse et au budget extrêmement restreint⁶. Magdeleine Hours saura établir une « stratégie redoutable »⁷ qui assurera la renommée du laboratoire, permettra de lever des fonds et de s'assurer le concours d'organismes tant artistiques que scientifiques.

1. *Ibid.*, pp. 40-41.

2. *Ibid.*, pp. 42-43.

3. HOURS Magdeleine, *Les Représentations figurées sur les stèles de Carthage*, mémoire de recherche approfondie, Paris, École du Louvre, 1941.

4. HOURS Magdeleine, *Carthage*, Paris, Presses universitaires de France, 1949.

5. HOURS Magdeleine, *Une vie au Louvre*, *op. cit.*, p. 75.

6. BOURDIEL Camille, *Le laboratoire du musée du Louvre de 1946 à 1955*, mémoire de recherche de l'École du Louvre, Clémence Raynaud (dir.), 2013, p. 20.

7. BOURDIEL Camille, « Exposer la science dans l'après-guerre. Hommage à Léonard de Vinci et Rembrandt, étude photographique et radiographique au laboratoire du musée du Louvre », *Les cahiers de l'École du Louvre*, no 7, 2015, p. 23.

Elle prévoit tout d'abord d'étendre le champ de compétences du laboratoire qui, avant-guerre, fonctionnait uniquement en tandem avec le département des peintures. « *La direction du Laboratoire, que l'on m'offrait, c'était la possibilité de bâtir, de rebâtir plus exactement, un service indépendant mais au service de tous, c'est-à-dire de tous les départements du Louvre* »¹. Sa formation l'amène à inclure l'étude des objets archéologiques et à développer des recherches non plus seulement sur la constitution d'une couche picturale, mais sur la composition des métaux, des céramiques et des sculptures. À ces fins, elle recrute progressivement une équipe multidisciplinaire au sein de laquelle travaillent Lola Faillant, spécialisée dans les examens sous infrarouges, Suzy Delbourgo, chimiste et diplômée de l'École du Louvre, J.M. Petit, professeur attaché à la manufacture de Sèvres, François Destaville, ancien gardien du musée exercé au maniement des rayons X, ainsi que deux photographes, Arthur Tournois et Andrée Jouan².

Magdeleine Hours développe également des collaborations avec d'autres structures scientifiques et établissements de recherche : s'entourer du CNRS, de l'Institut d'Optique, de l'Institut Pasteur ou du Laboratoire de police judiciaire lui permet d'obtenir des subventions, de moderniser les équipements³, de mutualiser les moyens et d'avoir recours à d'autres expertises⁴.

Les méthodes scientifiques au service du grand public

Mais la direction de Magdeleine Hours se distingue surtout par une politique d'expositions visant non seulement à faire connaître le travail du laboratoire au grand public, mais également à démontrer l'utilité de l'analyse scientifique des œuvres d'art au milieu des historiens de l'art, lesquels délaissent encore souvent la matérialité de l'œuvre d'art au profit de son esthétique et de son iconographie. René Huyghe, alors Conservateur en chef des peintures du musée du Louvre, propose ainsi à Hours d'organiser une exposition sur les travaux du laboratoire au musée de l'Orangerie, pour laquelle il offre de prêter quinze chefs-d'œuvre du département dont il lui laisse la sélection. L'exposition, organisée avec le concours de Mme Anglade de l'Institut d'Optique, a lieu de mars à avril 1949 et s'intitule « *L'œuvre d'art et les méthodes scientifiques* ». Hours opte pour un panel de tableaux allant de la fin du Moyen Âge à l'orée de la modernité. La présentation des originaux est enrichie de panneaux où figurent « *des documents photographiques et radiographiques* »⁵ montrant l'aspect de l'œuvre soumise à différents éclairages ou rayonnements. Cette utilisation

1. HOURS Magdeleine, *Une vie au Louvre*, op. cit., p. 76.

2. *Ibid.*, p. 94, p. 117.

3. Cette nécessité de modernisation s'appliquait surtout à cette époque aux équipements utilisant les rayons X : ceux utilisés avant-guerre avaient provoqué à ceux qui les utilisaient, notamment Magdeleine Hours et François Destaville, des problèmes de santé dont l'importance s'est révélée a posteriori.

4. HOURS Magdeleine, *Une vie au Louvre*, op. cit., p. 86, p. 153.

5. HOURS Madeleine, *L'Œuvre d'art et les méthodes scientifiques*, Paris, Édition des musées nationaux/Musée de l'Orangerie, 1949, p. 14.

de documents scientifiques et de sources de première main en tant qu'expôts constitue alors une grande nouveauté muséographique ; René Huyghe en rend compte dans l'introduction au catalogue qu'il rédige : « *le public de l'Orangerie est plus accoutumé à y trouver des œuvres que des documents, à y voir évoquer l'art que la science* »¹.

Hours se place dans la continuité de Fernando Perez qui avait déjà, dans les années 1930, exposé au-devant des tableaux du département des peintures une cimaise recouverte de photographies issues des dossiers du laboratoire ; elle innove cependant en consacrant à cette question une exposition temporaire qui se veut didactique. La première salle retrace en effet l'histoire du laboratoire et de ses fondateurs ; la dernière présente des appareils scientifiques utilisés dans l'analyse des œuvres, avec des démonstrations assurées par François Destaville². Le succès critique et public de l'exposition permet d'attirer l'attention des pouvoirs publics et d'obtenir pour le laboratoire un budget indépendant. La même année, les panneaux de l'exposition sont traduits et voyagent au Danemark où ils sont accompagnés de reproductions photographiques grandeur nature des tableaux.

Au cours des années 1950, Magdeleine Hours systématise ce format d'exposition propre au Laboratoire liant œuvres et documents. Chaque grande exposition organisée par le département des peintures est désormais l'occasion de montrer l'état des travaux scientifiques sur les œuvres exposées. Quelques jalons importants sont notamment les grandes rétrospectives consacrées à Léonard de Vinci en 1952, à Rembrandt en 1955 et à Poussin en 1960.

L'intérêt que Germain Bazin, qui succède à René Huyghe à la tête du département des peintures, porte à la restauration des tableaux et aux travaux du laboratoire est un important facteur de visibilité. Il correspond à une prise de conscience de la part de nombreux historiens de l'art et conservateurs de l'importance de l'analyse scientifique des œuvres dans la compréhension du geste artistique, de l'histoire de l'œuvre et de sa datation, mais également pour leur préservation. Magdeleine Hours consacre alors ses efforts à l'intégration du laboratoire dans la vie du musée ; selon elle, « *l'œuvre d'art est matière avant d'être message* »³, et « *la science prolonge la vie des chefs d'œuvre comme elle prolonge celle des hommes* »⁴; les méthodes scientifiques permettent « un passionnant péripétie à travers la matière » « à la recherche de l'invisible »⁵. C'est une vision qu'elle transmet pendant les cours qu'elle assure à l'École du Louvre dès 1958 et lors des conférences qu'elle donne dans plusieurs universités européennes et

1. *Ibid.*, p. 3.

2. HOURS Magdeleine, *Une vie au Louvre*, op. cit., p. 81.

3. HOURS Magdeleine, *Analyse scientifique et conservation des peintures*, Fribourg, Office du Livre, 1976, p. 10.

4. *Ibid.*, p. 10.

5. *Ibid.*, p. 12.

états-uniennes. Elle publie *Analyse scientifique et conservation des peintures*¹, ouvrage qui synthétise ses enseignements et met en place dès 1956 le *Bulletin du laboratoire du Musée du Louvre*, publication annuelle qui rend compte des travaux de son équipe. Il prendra le nom d'*Annales* en 1968 et s'arrêtera lorsqu'elle quittera le service. André Malraux s'intéresse, depuis l'exposition de l'Orangerie, au travail de Magdeleine Hours et de son laboratoire ; il cherche à le valoriser et propose ainsi à Hours d'animer une série d'émissions de télévision portant sur l'analyse scientifique des œuvres d'art et s'appuyant sur les documents produits par le laboratoire. Une trentaine d'émissions seront réalisées entre 1959 et 1963. Intitulées « Les secrets des chefs-d'œuvre » et filmées au sein même du laboratoire, elles durent vingt-huit minutes et sont construites selon la même structure :

« Il s'agissait, à partir de la reproduction du tableau vu dans son ensemble, de faire percevoir aux téléspectateurs le métier de l'artiste [...] ; puis, petit à petit, de pénétrer grâce aux diverses radiations à l'intérieur de l'œuvre afin de mesurer les reprises de l'artiste, les transformations, mais également les repeints apportés au cours des âges par les restaurateurs. »²

Hours revendique l'usage d'une « langue claire » et le refus d'un « langage des esthètes ou des initiés », tout en utilisant « des documents à caractère technique parfois, exploités à un rythme très lent, [...] et commentés très simplement »³. Cela participe sans doute du succès de ces émissions qui seront largement diffusées et assurent à Magdeleine Hours une certaine notoriété publique⁴. Elle publie en 1964 *Les secrets des chefs-d'œuvre*⁵, ouvrage qui reprend et théorise le contenu de ce cycle d'émissions. Elle poursuivra ses activités à la télévision avec, notamment, une série mise sur pied en 1964 intitulée « Trésors dans la ville », appliquant le modèle des « Secrets des chefs-d'œuvre » à des œuvres conservées dans les musées de six villes de province ; puis avec plusieurs émissions sur les grands retables des églises de France. Hours participera également à quelques premières expériences d'émissions culturelles européennes retransmises en direct par satellite⁶, avant de décider d'arrêter la télévision en 1972⁷.

Vers la décentralisation du « Laboratoire de recherche des musées de France »

Les années 1960 marquent un changement d'échelle pour le laboratoire. Au terme de quinze ans d'expansion en termes d'équipements, de personnel et d'archives,

1. HOURS Magdeleine, *Analyse scientifique et conservation des peintures*, op. cit.

2. HOURS Magdeleine, *Une vie au Louvre*, op. cit., pp. 163-164.

3. *Ibid.*, p. 164.

4. *Ibid.*, p. 165.

5. HOURS Magdeleine, *Les Secrets des chefs-d'œuvre*. Paris, Denoël Gonthier, 1964.

6. HOURS Magdeleine, *Une vie au Louvre*, op. cit., pp. 168-169.

7. *Ibid.*, p. 170.

le service se retrouve très à l'étroit dans ses locaux de la Grand Galerie¹. Entre 1963 et 1967, sur la décision de Jean Chatelain, directeur des musées de France, le laboratoire déménage dans l'aile de Flore ; c'est le passage « d'un stade artisanal à un stade industriel, d'un service surpeuplé à un service réparti sur trois étages »² qui contient désormais vingt-deux salles. Le laboratoire prend en 1968 le nom de « Laboratoire des Musées de France » : ce changement d'appellation témoigne de la volonté de faire bénéficier l'ensemble des musées du territoire de son expertise et ses équipements.

À cette époque, malgré la renommée dont bénéficie le laboratoire au sein des milieux scientifique et artistique, malgré l'obtention par Magdeleine Hours du grade de chevalier de la Légion d'Honneur en 1959, malgré son élection en tant que maître de recherche au CNRS en 1967³, sa nomination en tant que conservateur de première classe pose problème⁴. Le comité qui préside à ces nominations est exclusivement masculin et composé d'un très petit cercle formé par les directeurs de départements ; ces derniers peinent à inclure dans leurs rangs celle qu'ils appellent « la sorcière du Louvre »⁵. Hours n'aura de cesse de constater que ses collègues de la conservation « *avaient beaucoup de mal à accepter [sa] position, et que le doute sur [ses] compétences était latent* »⁶. Même une fois sa nomination effective, en 1972, elle siègera au sein de ce même conseil sans toutefois oser y participer et s'y imposer réellement⁷. Ses apparitions à la télévision attisent également les jalousies, certains estimant que « Madame Hours prostitue le noble corps des conservateurs à la télévision »⁸.

Au cours des années 1970, alors que le laboratoire est une institution bien établie, Magdeleine Hours veille à ce que les progrès de la science soient constamment intégrés aux travaux menés, que ce soit en matière de datation au carbone 14 ou de chimie non-destructive⁹. Elle déplore en revanche la centralisation extrême des moyens alloués à l'analyse scientifique des œuvres ; se réjouissant de la « prolifération » d'équipements au sein du Louvre, Hours note toutefois leur inexistence en dehors de Paris¹⁰. C'est ainsi que naît le projet interdisciplinaire du Labobus, laboratoire ambulant destiné à sillonner les musées de province et à analyser sur place leurs œuvres, notamment celles fragiles ou difficilement transportables. Le Labobus permet « *d'élargir le champ des expériences et d'accomplir une série d'études systématiques sur les collections des musées classés et contrôlés* ». Hours insiste sur le fait que :

1. *Ibid.*, p. 217.

2. *Ibid.*, p. 228.

3. Archives du C2RMF, dossier de carrière de Magdeleine Hours.

4. HOURS Magdeleine, *Une vie au Louvre*, op. cit., pp. 158-159.

5. *Ibid.*, p. 155.

6. *Ibid.*, p. 91.

7. *Ibid.*, p. 160.

8. *Ibid.*, p. 165.

9. *Ibid.*, pp. 244-245.

10. *Ibid.*, p. 285.

« C'était beaucoup plus qu'un *camion-laboratoire*, une *antenne*, c'était un lien réel et matérialisé entre les musées nationaux et les musées classés et contrôlés, c'était une décentralisation active enfin réalisée »¹.

Le Labobus est inauguré en 1977 ; au cours de sa première mission à Strasbourg, son équipe radiographie des tableaux et analyse la polychromie de la cathédrale, tout cela sous les yeux du public². Après quelques déplacements supplémentaires, le Labobus tombe néanmoins en désuétude, au grand dam de Magdeleine Hours qui espérait en faire un modèle qui se multiplierait et s'adapterait aux différents terrains³. La conservatrice prépare alors une vaste exposition qui couronnera sa carrière. Toujours animée par la même dynamique de faire connaître au grand public le rôle des méthodes scientifiques dans le secteur de l'archéologie et de l'histoire de l'art, elle organise « La vie mystérieuse des chefs-d'œuvre : la science au service de l'art » qui a lieu au Grand Palais en 1980 dans le cadre de l'année du patrimoine. L'exposition offre plusieurs niveaux de lecture, du plus esthétique au plus technique : de très beaux objets sont présentés, auxquels sont adjoints « *les documents nés de l'étude scientifique ou de l'analyse conduite par des méthodes nouvelles ou déjà classiques* »⁴. Douze sections classent les objets⁵ par matériaux⁶ ainsi que par modes d'investigation⁷, en incluant des terrains d'étude récents tels que la détection aérienne et l'informatique. Fidèle à sa volonté de faire figurer tous les formes et toutes les époques d'art, Hours présente des œuvres aussi différentes que des peintures, de la statuaire indienne en bronze, des vases issus de fouilles archéologiques ainsi qu'une reproduction de la salle des Taureaux de la grotte de Lascaux, qui constitue l'aboutissement d'années de recherche sur le site⁸ et fait sensation auprès du public. L'exposition est d'ailleurs un immense succès public et critique ; elle voyagera dans plusieurs villes d'Europe ainsi qu'au Québec. Elle fait le bilan des cinquante ans d'existence du laboratoire du musée du Louvre et des trente années de direction de Magdeleine Hours, tout en marquant un nouveau jalon dans l'exposition de la conservation-restauration : Hours fait figure de « pionnière » pour « ces

1. *Ibid.*, p. 280.

2. « Le Laboratoire de recherche des musées de France 1968 à 1994 » (notice) <http://c2rmf.fr/presentation/laboratoire-de-recherche-des-musees-de-france/de-1968-1994>, consulté le 6 février 2018.

3. HOURS Magdeleine, *Une vie au Louvre*, *op. cit.*, pp. 284-285.

4. *Ibid.*, p. 291.

5. HOURS Madeleine, *La Vie mystérieuse des chefs-d'œuvre : la science au service de l'art*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1980.

6. Peinture, métallurgie, vitrail et pierre, céramique, bois, textile, documents graphiques.

7. Détection aérienne, prospection, préhistoire, informatique.

8. Hours avait en effet été appelée au début des années 1960 par la Commission d'étude scientifique pour la sauvegarde de la grotte de Lascaux afin de mener, avec le concours de plusieurs préhistoriens et scientifiques, une étude des altérations qui conduira à la fermeture de la grotte au public en 1963. HOURS Magdeleine, *Une vie au Louvre*, *op. cit.*, pp. 191-193.

manifestations à vocation documentaire et éducative » « alliant spectacle et médiation »¹ qui se multiplieront au cours des décennies suivantes.

C'est au moment de la mise en place du projet du Grand Louvre, en 1982, que Magdeleine Hours prend sa retraite, alors que s'entame une nouvelle page dans la vie du laboratoire : doté de nouveaux locaux en vue de l'implantation de l'Accélérateur Grand Louvre d'Analyse Élémentaire (Aglaé)², il sera associé au Service de restauration des Musées de France pour former en 1998 le Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF). En sa qualité d'inspectrice des musées de France³, Magdeleine Hours continue de prendre part à la vie et à la recherche des musées ; elle collabore ponctuellement avec des revues scientifiques et artistiques, en Europe et aux États-Unis tout en s'attendant à son autobiographie intitulée *Une vie au Louvre* et à un ouvrage inachevé portant sur les méthodes scientifiques permettant la distinction des tableaux originaux, des copies et des faux⁴. Elle constate la reconnaissance dont bénéficient désormais les méthodes scientifiques d'analyse de l'art, ainsi que la constante amélioration des techniques⁵ ; elle regrette néanmoins que « *les grands musées qui disposent d'un laboratoire de recherche sont encore peu nombreux* »⁶. Selon elle, la concertation internationale, engagée par l'ICOM et l'ICCROM, doit être entretenue et étoffée, notamment en vue de l'établissement d'une méthodologie et d'une déontologie communes⁷.

Hours cite souvent, en exergue de ses ouvrages, les mots de Louis Pasteur tirés de son enseignement de physique et chimie à l'École nationale supérieure des Beaux-arts, le 6 mars 1885 : « *Il y a des circonstances où je vois clairement l'alliance possible et désirable de la Science et de l'Art, et où le chimiste et le physicien peuvent prendre place auprès de vous et vous éclairer* »⁸. Elle n'aura eu de cesse de les mettre en pratique au long de sa carrière : « tous nos soins tendent vers une concertation de plus en plus étroite entre les tenants des sciences exactes et ceux des sciences humaines ; cela ne fera pas sans contrainte, sans efforts réciproques, mais c'est le chemin, le seul, pensons-nous, vers un nouvel humanisme »⁹.

1. CASEDAS Claire, « La conservation-restauration en spectacle : les dessous des chefs-d'œuvre révélés dans les expositions », *CeROArt*, n°5, 2010. <http://journals.openedition.org/ceroart/1473>, consulté le 6 février 2018.

2. « Le laboratoire de recherche des musées de France. Une longue histoire » (notice), *op. cit.*

3. HOURS Magdeleine, *Une vie au Louvre*, *op. cit.*, p. 300.

4. Le manuscrit, comptant près de 300 pages, de cet ouvrage qui se serait intitulé *Vrai et faux*, se trouve dans son dossier de carrière aux archives du C2RMF.

5. HOURS Magdeleine, *Une vie au Louvre*, *op. cit.*, p. 297.

6. HOURS Madeleine, *La vie mystérieuse des chefs-d'œuvre : la science au service de l'art*, *op. cit.*, p. 20.

7. HOURS Magdeleine, *Les Secrets des chefs-d'œuvre*, *op. cit.*, p. 11.

8. HOURS Magdeleine, *Analyse scientifique et conservation des peintures*, *op. cit.*, p. 7.

9. HOURS Madeleine, *La vie mystérieuse des chefs-d'œuvre : la science au service de l'art*, *op. cit.*, p. 21.

Magdeleine Hours est décédée en 2005 à l'âge de 91 ans. En réponse à l'inimitié et à l'envie qu'ont souvent suscités sa carrière et ses succès, notamment en tant que de femme, Malraux lui avait confié en 1964 : « *Le bastion du Louvre ne se rendra que le jour de votre mort... Ce jour-là seulement ils seront fiers de vous avoir connue* »¹.

1. HOURS Magdeleine, *Une vie au Louvre*, op. cit., p. 223.

Publications de Magdeleine Hours dans le domaine des musées et de la muséologie

Ouvrages

HOURS Magdeleine (dir.), *L'Œuvre d'art et les méthodes scientifiques* (cat.exp), Paris, Éditions des musées nationaux, 1949.

HOURS Magdeleine, BAZIN Germain (dir.), *Hommage à Léonard de Vinci : Exposition en l'honneur du cinquième centenaire de sa naissance* (cat.exp), Paris, Éditions des musées nationaux, 1952.

HOURS Magdeleine, *Étude scientifique du retable de Besançon au laboratoire du Musée du Louvre*, Paris, Laboratoire du Musée du Louvre, 1953.

HOURS Magdeleine, *Nuovi studi pinacologici su Leonardo da Vinci*. Milano, Museo Nazionale della Scienza et della Tecnica Associazione degli amici di Brera e dei Musei Milanesi, 1953.

HOURS Magdeleine, *Le polyptyque du jugement dernier de l'hôtel-Dieu de Beaune, d'après la documentation du Laboratoire du Musée du Louvre* (cat. exp), Dijon, Musée de Dijon, 1954.

HOURS Magdeleine, « Étude analytique des tableaux de Léonard de Vinci au laboratoire du Musée du Louvre ». In *Leonardo saggi e ricerche. A cura del comitato nazionale per le onoranze a Leonardo da Vinci nel quinto centenario della nascita (1452-1952)*. Roma: Istituto Poligrafico della Stato, Libreria della stato, 1954, pp. 13-26.

HOURS Magdeleine, *Rembrandt (Étude photographique et radiographique)*. Paris : Laboratoire du Musée du Louvre, mai-juin 1955.

HOURS Magdeleine, *À la découverte de la peinture par les méthodes physiques*. Paris : Arts et métiers graphiques, 1957.

HOURS Magdeleine, *Les Secrets des chefs-d'œuvre*. Paris, Robert Laffont, 1964, rééd. Denoël Gonthier, 1983.

HOURS Magdeleine, *Analyse scientifique et conservation des peintures*. Découvrir, restaurer, conserver. Fribourg : Office du livre, 1976.

HOURS Magdeleine, *L'Analyse par microfluorescence X appliquée à l'archéologie. Symposium au Laboratoire des Musées de France*. Paris : Laboratoire des Musées de France, 1977.

HOURS Magdeleine, *Au-delà du visible : 10 tableaux Campana aux rayons X*, Avignon, musée du Petit Palais, 1980.

HOURS Magdeleine, *La Vie mystérieuse des chefs-d'œuvre : la science au service de l'art*, Paris : Grand Palais, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1980.

HOURS Magdeleine, *Le laboratoire de recherche des musées de France*. Paris: Réunion des Musées nationaux, 1982.

HOURS Magdeleine, *Science, technique et industrie : un patrimoine, des perspectives : Séminaires de l'École du Louvre*. Paris: La Documentation française, 1983.

HOURS Magdeleine, *Une vie au Louvre*. Paris: Robert Laffont, 1987.

Articles

HOURS Magdeleine, « Un laboratoire unique pour une science nouvelle, l'étude scientifique de la peinture ». *Tout faire et tout savoir*, no 158, 15 octobre 1933, pp. 36 et 48-49.

HOURS Magdeleine, « L'analyse des œuvres d'art par les méthodes physiques et optiques ». *Études d'art, publiées par le Musée national des beaux-arts d'Alger*, no 4, 1949, pp. 11330.

HOURS Magdeleine, « La découverte de la vérité ». *France Illustration*, 1er décembre 1950.

HOURS Magdeleine, « L'examen scientifique des œuvres d'art au Laboratoire du musée du Louvre ». *La documentation française - cahiers français d'information*, no 198, 15 février 1952, pp. 611.

HOURS Magdeleine, « Notes sur l'état de la peinture de Léonard de Vinci au laboratoire du Musée du Louvre ». *Études d'art*, no 8-910, juillet 1952.

HOURS Magdeleine, « Les méthodes scientifiques au service de l'archéologie ». *Compte rendu de l'Académie des inscriptions et des belles-lettres*, Paris, 1952, pp. 435-442.

HOURS Magdeleine, « Radiographies de tableaux de Léonard de Vinci », *La Revue des arts*, n°4, 1952, pp. 227-235.

HOURS Magdeleine, « The scientific examination of works of art in the laboratory of Louvre museum ». *The Bijutsu Kenkyu, The journal of Art Studies, Tokyo* CLXVIII, n°3, 1952.

HOURS Magdeleine, « Les chemins de l'or dans l'Antiquité ». *Plaisir de France*, décembre 1953, pp. 1423.

HOURS Magdeleine, « La peinture de Léonard de Vinci vue au laboratoire ». *L'Amour de l'Art*, no 67-6869, février 1953.

HOURS Magdeleine, « La couleur dans la peinture artistique ». *Bulletin du Centre d'information sur la couleur*, n°7, octobre 1954, pp. 1318.

HOURS Magdeleine, « Étude analytique des tableaux de Léonard de Vinci au Laboratoire du Musée du Louvre ». *Istituto poligrafico dello stato, libreria dello stato, Roma*, 1954, pp. 1525.

- HOURS Magdeleine, « Redécouverte de la peinture par les rayons X ». *Le Jardin des Arts*, no 6, avril 1955, pp. 338-46.
- HOURS Magdeleine, « Looking through Leonardo da Vinci ». *Art News*, vol. 56, no 3, mai 1957, pp. 39-43.
- HOURS Magdeleine, « À la découverte de la peinture par les méthodes physiques ». *Le Jardin des Arts*, n°28, février 1957, pp. 20-210.
- HOURS Magdeleine, « Les sciences physiques et naturelles au service de l'archéologie ». *La Nature*, no 3290, juin 1959, pp. 270-276.
- HOURS Magdeleine, « La lumière chez Rembrandt ». *Cahiers de Bordeaux, journées internationales d'étude d'art*, tome IV, 1959, pp. 47-48.
- HOURS Magdeleine, « Diptyque de la confrérie de Rabastens au musée de Périgueux ». *Bulletin du Laboratoire du Musée du Louvre*, no 4, septembre 1959, pp. 3-20.
- HOURS Magdeleine, « Nicolas Poussin : étude radiographique au Laboratoire du Musée du Louvre ». *Bulletin du Laboratoire du Musée du Louvre*, no 5, novembre 1960, pp. 3-40.
- HOURS Magdeleine, « À propos de l'examen au laboratoire de "La vierge aux rochers" et du "Saint Jean-Baptiste" de Léonard ». *Raccolta Vinciana*, XIX, 1962, pp. 123-128.
- HOURS Magdeleine, « Le maître de Moulins, étude radiographique ». *Art de France*, no 3, 1963, pp. 62-74.
- HOURS Magdeleine, « La photographie et l'œuvre d'art ». *Kodak Magazine*, 1964, pp. 12-13.
- HOURS Magdeleine, « Le Laboratoire du Musée du Louvre, Institut Mainini ». *La revue du Louvre*, octobre 1967, pp. 35-45.
- HOURS Magdeleine, « Le nouveau laboratoire du Louvre - L'autopsie du génie ». *Les nouvelles littéraires*, no 2136, août 1968, p. 8.
- HOURS Magdeleine, « Technique scientifique et histoire de l'art au Laboratoire des Musées de France ». *Revue française de l'électricité*, no 223, 1968, pp. 222-7.
- HOURS Magdeleine, « La Crucifixion du Mas d'Agenais par Rembrandt : étude du laboratoire de recherches des musées de France », *La Revue du Louvre*, n°3, 1969, pp. 157-160.
- HOURS Magdeleine, « Étude comparative des radiographies d'œuvre de Costa et de Mantegna faites au laboratoire de recherche des musées de France », *Revue du Louvre*, 1969, pp. 39-42.

HOURS Magdeleine, « L'optique et l'étude des œuvres d'art », *L'optique française et son avenir*, mars 1970, pp. 187-189.

HOURS Magdeleine, « Télévision et critique d'art », *Le Figaro*, 4 septembre 1974.

HOURS Magdeleine, « L'analyse scientifique des peintures. "Essai de méthodologie" ». *Annales du laboratoire de recherche des Musées de France*, 1974, pp. 216.

HOURS Magdeleine, « À propos de l'étude radiographique de la Victoire de Le Nain », *La Revue du Louvre*, n°3, 1974, pp. 175-178.

HOURS Magdeleine, « Réflexions sur la critique d'art et ses transformations par les méthodes scientifiques ». *Art studies for an editor*, 1975, pp. 137-140.

HOURS Magdeleine, « Les secrets des chefs-d'œuvre ». *Revue du Palais de la Découverte* 6, no 54, janvier 1978, pp. 2433.

HOURS Magdeleine, « La science au service de l'art ». *Le Courrier de l'Unesco*, 34ème année, mars 1981, p. 5.

HOURS Magdeleine, « L'esprit de Ravello ». *Interdisciplinary science reviews*, no 3, septembre 1985, pp. 208-211.

HOURS Magdeleine, « La photographie et l'œuvre d'art », *Le Courrier du CNRS*, no 66-6768, juin 1987, p. 90.

Archives

- Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF), Paris
Bibliographie
Dossier de carrière
Documents iconographiques et photographiques

Videographie

HOURS Magdeleine, « Les secrets des chefs-d'œuvre », 1958-1963, ORTF.

HOURS Magdeleine, « Le musée imaginaire », 1963, ORTF.

HOURS Magdeleine, « Trésors dans la ville », 1964-1965, ORTF.

HOURS Magdeleine, « Sur les chemins de l'invisible », 1965, ORTF.

Bibliographie critique sélective

Ouvrages

- BOURDIEL Camille, *Le Laboratoire du Musée du Louvre, de 1946 à 1955*, mémoire de recherche de deuxième année de deuxième cycle, Clémence Raynaud (dir.), Paris, École du Louvre, 2013.
- MERCIER Pauline, *Madeleine Hours : la science au service de l'art*, mémoire d'étude de première année de deuxième cycle, Nathalie Volle (dir.), Paris, École du Louvre, 2006.
- Suárez San Pablo Fernando, *L'Atelier de restauration des peintures des Musées Nationaux (1935-1950)*, mémoire de recherche de deuxième année de deuxième cycle, Clémence Raynaud (dir.), Paris, École du Louvre, 2013.

Articles

- BOURDIEL Camille, « Exposer la science dans l'après-guerre. Hommage à Léonard de Vinci et Rembrandt, étude photographique et radiographique au laboratoire du musée du Louvre ». *Les cahiers de l'École du Louvre*, no 7, 2015, pp. 2332.

Sitographie

- HOURS Magdeleine, « Le laboratoire de recherche des musées de France. Une longue histoire », notice, c2rmf.fr, [<http://c2rmf.fr/presentation/une-longue-histoire/le-laboratoire-de-recherche-des-musees-de-france>], consulté le 6 février 2018.
- HOURS Magdeleine, « Le Laboratoire de recherche des musées de France 1968 à 1994 », notice, c2rmf.fr, [<http://c2rmf.fr/presentation/laboratoire-de-recherche-des-musees-de-france/de-1968-1994>], consulté le 6 février 2018.

Jean Châtelain

1916 (Nice) - 1996 (Paris)

Anne Bergeaud

Peu de jeunes conservateurs français connaissent aujourd'hui la figure de Jean Châtelain (1916-1996) autrement que par son ouvrage sur l'administration et la gestion des musées. Personnage oublié de la deuxième moitié du XX^e siècle, aucune étude n'a, à ce jour, rendu hommage à son important travail d'administrateur, de conseiller et de professeur. Juriste avant tout, Jean Châtelain a pourtant largement contribué à façonner et à préciser le rôle de ces jeunes conservateurs.

Ce malheureux oubli de l'histoire s'explique à bien des égards. À l'instar de son illustre prédécesseur Dominique Vivant Denon (1747-1825), dont il fut le biographe¹, Jean Châtelain s'est souvent effacé derrière les fonctions qui lui étaient affectées. Comme directeur de l'École nationale d'administration de 1957 à 1962, puis comme directeur des musées nationaux de 1962 à 1974, il laissa une abondante correspondance administrative, derrière laquelle transparait par moment l'homme lui-même. Il n'a pas, pour autant, à notre connaissance, laissé d'archives personnelles, ce qui rend plus ardue encore son étude. En outre, si Jean Châtelain joua un rôle prépondérant dans le paysage artistique et culturel, il le fit de manière discrète à une époque de mutations profondes, alors que politiques et conservateurs se disputaient le devant de la scène. Homme d'une grande diplomatie, il dut rénover le système muséal français par trop archaïque tout en assurant son efficacité et surtout sa pérennité. Enfin, son héritage est d'autant plus insaisissable qu'il est multiple. Au-delà des manuels de droit et textes de doctrine qu'il a réalisés, Jean Châtelain fut aussi un grand historien et un muséologue averti, qui défendit avec constance le contact entre les collections muséales et le public.

Un professeur de droit public

Né le 23 novembre 1916 à Nice d'un père médecin, Jean Châtelain² commence ses études au collège de Calais et se dirige rapidement vers des études de droit à l'Université de Lille. Il achève ensuite sa thèse de droit public à l'Université de Paris en 1942 sous la direction de Georges Scelle, *De la compétence discrétion-*

1. Il fut récompensé du Prix Charles Blanc de l'Académie Française en 1974 pour cet ouvrage : CHÂTELAIN Jean, *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1973.

2. Pour accéder à une biographie synthétique de Jean Châtelain, voir WATTEL Béatrice, WATTEL Michel, *Qui était qui. XXe siècle. Dictionnaire biographique des Français disparus ayant marqué le XXe siècle*, Levallois-Perret, J. Lafitte, 2004.

*naire du gouvernement dans l'application des lois et des jugements*¹. Celle-ci rencontre un franc succès et le conduit à devenir chargé de cours à l'Université de Poitiers de 1943 à 1945. Son agrégation obtenue, Jean Châtelain prend ses fonctions de professeur à la Faculté de droit de Strasbourg pendant deux ans. En 1948, il part en Tunisie – alors sous protectorat français – pour mener à bien la création de l'École tunisienne d'administration. Avec le lancement, à la fin de la guerre, de l'École nationale d'administration en France, les politiques et administrateurs avaient à cœur la mise en œuvre d'un système plus méritocratique, avec la démocratisation des hautes fonctions publiques de l'État. L'enjeu est alors d'uniformiser les concours d'accès à chaque ministère tout en les ouvrant aux étudiants comme aux fonctionnaires en exercice². Fondée le 3 février 1949, l'École tunisienne d'administration répond au même modèle mais vise essentiellement à la préparation aux concours administratifs des candidats – tunisiens comme français³. Au cours de son séjour, Jean Châtelain noue des relations tant professionnelles qu'amicales avec Raymond Barre (1924-2007) et Roland Drago (1923-2009), qui dispensent tous les deux des cours de finances publiques à l'école⁴. La direction de cet établissement, que Jean Châtelain assure pendant sept ans, ne se fait néanmoins pas sans difficulté. En effet, si sa création suscite l'enthousiasme, l'ETA – dès sa première année – est désertée par les étudiants français comme par les tunisiens de familles influentes, ce qui entraîne d'entrée une faiblesse du niveau de l'école. Cette situation est d'autant plus problématique que peu de concours pendant cette période sont ouverts aux étudiants et auditeurs, rendant, par-là même, l'ETA moins attractive⁵.

Alors que la Tunisie traverse des années noires, entre attentats meurtriers et conflits armés, la situation des cadres tunisiens devient de plus en plus urgente et nécessite une réforme. En avril 1955, Jean Châtelain présente au Conseil de perfectionnement de l'école devant le Premier ministre tunisien Tahar Ben Ammar (1889-1985) ses recommandations, en vue de relever le niveau des candidats – sans que celles-ci ne trouvent une suite immédiate⁶. À la suite des Accords d'autonomie interne entre la France et la Tunisie, signés le 3 juin 1955, Jean Châtelain quitte ses fonctions de directeur de l'École tunisienne d'administration pour prendre la tête d'une nouvelle organisation : la Mission universitaire et culturelle française en Tunisie. Celle-ci a essentiellement pour but la gestion et le maintien d'un enseignement français, identique à celui de la France métropolitaine, les établissements de la Mission demeurant propriété de la France. Parallèlement, il est conseiller culturel de l'Ambassade de France en Tunisie.

1. CHÂTELAIN Jean, *De la compétence discrétionnaire du gouvernement dans l'application des lois et des jugements (sous le régime des lois constitutionnelles de 1875)*, Paris, Impression Lavergne, 1942.

2. KESLER Jean-François, « La « première » école nationale d'administration », *Revue française d'administration publique*, n°108, 2003-2004, p. 543-550.

3. VERMEREN Pierre, *La formation des élites marocaines. Des nationalistes aux islamistes. 1920-2000*, Paris, La Découverte, 2010, p. 128-147.

4. RIMBAUD Christiane, *Raymond Barre*, Paris, Éditions Perrin, 2015, p. 54.

5. VERMEREN Pierre, *op. cit.*

6. *Ibid.*

Fort de ses connaissances du système d'enseignement et de formation des cadres, Jean Châtelain revient à Paris deux plus tard, où il assure la direction des études de l'École nationale d'administration à partir de l'automne 1957¹. Continuant d'assumer sa charge de professeur d'université, il poursuit ses travaux de recherches en droit public. Ainsi, alors que vient d'être proclamée la V^{ème} République, il publie avec une rapidité exemplaire une longue étude comparative entre le texte du 4 octobre 1958 et les deux constitutions précédentes². Théoricien du droit constitutionnel et spécialiste des écoles administratives publiques, rien ne semble alors prédestiner Jean Châtelain à la carrière d'homme des musées qu'il mènera par la suite.

Un administrateur au service des musées nationaux

En 1959, la création du ministère des Affaires culturelles, avec à sa tête André Malraux (1901-1976), tend à accélérer la course à la modernisation des musées en France. Le ministre cherche alors un administrateur chevronné pour remplacer l'archéologue Henri Seyrig (1895-1973) à la direction des musées nationaux. Les deux derniers directeurs n'étant restés en poste que deux et trois ans, il s'agit également de trouver une personnalité qui puisse prendre cette fonction sur une plus longue durée, avec pour ligne de mire la rénovation non seulement du musée du Louvre, mais aussi de l'ensemble du système muséal français. Pierre Quoniam (1920-1988), l'assistant d'Henri Seyrig, propose la nomination de Jean Châtelain à cette fonction³. Le 6 avril 1962, cette proposition, soutenue par André Malraux, est approuvée en Conseil des ministres, conférant la charge de directeur des musées nationaux à Jean Châtelain, alors âgé de quarante-six ans⁴. Cette fonction est à l'époque constituée d'une triple mission : en plus de la direction des musées nationaux, son titulaire doit aussi prendre en charge la direction du musée du Louvre, ainsi que la présidence du conseil administratif de la Réunion des musées nationaux⁵. Une mutation administrative interviendra cependant en 1968, avec la création du poste de directeur du musée du Louvre. Ce changement est historique : le musée du Louvre n'avait jusqu'ici plus eu de direction propre depuis la direction du Baron Vivant Denon. Ce nouveau directeur doit être obligatoirement nommé parmi les conservateurs des musées nationaux⁶. Le 20 juin 1968, André Parrot, conservateur en chef du département

1. Décret du 30 septembre 1957 portant nomination du directeur des études de l'École nationale d'administration, *Journal Officiel*, 4 octobre 1957.

2. CHÂTELAIN Jean, *La nouvelle Constitution et le régime politique de la France*, Paris, Berger-Levrault, 1959.

3. Propos rapporté par Hubert Landais dans POULARD Frédéric, *Conservateurs de musées et politiques culturelles. L'impulsion territoriale*, Paris, Documentation française, 2010, p. 35.

4. « Un professeur de droit, M. Jean Châtelain, est nommé directeur des Musées de France », *Le Monde*, 9 avril 1962.

5. CHÂTELAIN Jean, *Administration et gestion des musées : textes et documents*, Paris, Documentation française, 1987, p. 76 et p. 327.

6. Décret n°68-563 du 20 juin 1968 portant statut de l'emploi de directeur du musée du Louvre, *Journal Officiel*, 22 juin 1968.

des antiquités orientales au Louvre, succède donc à Jean Châtelain à la tête du Louvre¹, tout en restant en réalité étroitement sous son contrôle.

L'histoire du directeur des musées nationaux étant difficilement dissociable de celle de l'homme, il est bien sûr impossible ici de relater l'ensemble des actions auxquelles prend part Jean Châtelain dans le cadre de ses fonctions. Toutefois, certains points importants doivent particulièrement être soulignés pour expliciter sa position face aux musées. À son arrivée à la direction du musée du Louvre, Jean Châtelain se trouve dans une position délicate : gestionnaire du musée, il doit aussi exécuter la politique d'André Malraux face à des départements de conservateurs où règne une certaine égalité. Ne possédant pas l'expertise d'un historien d'art ou d'un archéologue, il doit faire preuve de diplomatie pour trouver un équilibre entre le ministère et les conservateurs². Il reprend ainsi rapidement en charge la question de la rénovation du Pavillon de Flore, qui, enfin libéré du ministère de la Finance puis du commissariat du Tourisme, revient enfin, après plus de soixante-quinze ans de batailles administratives, au musée du Louvre. C'est un enjeu majeur pour le musée, qui souffre d'un manque cruel d'espaces d'exposition³. Outre l'encadrement global du projet, Jean Châtelain propose une solution originale pour les dessins du Louvre : en organiser la conservation et l'exposition au niveau des décors Napoléon III subsistant au musée et aménager une salle de consultation dans l'escalier d'apparat de Hector Lefuel⁴. Approuvant le plan établi par Olivier Lahalle (1907-1986) pour le Pavillon de Flore, de longs travaux commencent pour permettre non seulement l'augmentation des espaces d'exposition jusqu'au deuxième étage des sculptures, peintures et dessins, mais aussi l'organisation aux étages supérieurs du Laboratoire de Recherche des Musées de France, que Jean Châtelain inaugure le 11 mars 1968⁵.

Comme les conservateurs, ce dernier ne peut néanmoins aller à l'encontre de certaines décisions du ministre. L'exemple le plus frappant à cet égard est le voyage de la Joconde aux États-Unis. Dès l'automne 1962, André Malraux accepte, en effet, la demande – traditionnellement reconduite – des États-Unis d'exposer la Joconde outre-Atlantique. Malgré son opposition formelle⁶, Jean Châtelain (comme les conservateurs), doit se soumettre à la décision du ministre et accompagne lui-même la toile à bon port. Ayant rejoint le Havre, la Joconde est ainsi transportée à bord du *France* dans un conteneur à température et à degré d'humidité constants, préparé par les soins de Magdeleine Hours, qui dirige le Laboratoire de Recherche des Musées de France. Elle est exposée en grande pompe du 9 janvier au 7 février à la National Gallery de Washington et

1. Décret du 20 juin 1968, M. André Parrot est nommé directeur du musée du Louvre, *Journal Officiel*, 22 juin 1968.

2. POISSON Georges, *La grande histoire du Louvre*, Paris, Éditions Perrin, 2013, p. 412.

3. COUVREUR Jean, « Un siècle d'occupation à Flore », *Le Monde*, 25 décembre 1969.

4. « Ce que j'ai compris des musées », interview de Jean Châtelain, *Connaissance des arts*, n°275, janvier 1975, p. 5.

5. AULANIER Christiane, *Le pavillon de Flore*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1971, p. 107-111.

6. « Ce que j'ai compris des musées », *op. cit.*, p. 5.

du 8 février au 4 mars au Metropolitan Museum of Art à New York¹. En 1974, l'expérience est réitérée, et Châtelain, toujours avec la même appréhension, accompagne de nouveau le chef-d'œuvre au musée national d'art occidental de Tokyo et au musée Pouchkine de Moscou.

En dépit de cette expérience, Jean Châtelain n'est pourtant pas opposé à la collaboration et à l'échange d'œuvres d'art entre les musées – bien au contraire. À l'occasion du Centenaire de l'Impressionnisme, il encourage avec enthousiasme une collaboration active entre le Metropolitan Museum of Art et le musée du Louvre, allant jusqu'à l'achat d'une œuvre en commun. Le partenariat entre musées, qu'il s'agisse d'achats ou d'expositions, constitue pour Châtelain un avenir possible des musées :

« La coopération internationale est seule susceptible de supprimer, ou du moins d'atténuer une concurrence entre les grands musées du monde, à la fois ruineuse financièrement pour chacun d'eux et moralement déplorable entre institutions désintéressées qui concourent finalement à la même tâche culturelle. »²

Cette « tâche culturelle », c'est-à-dire la mission des musées, Jean Châtelain la résume comme suit :

« Le rôle essentiel des musées est d'amener un public sans cesse plus vaste et plus varié à une plus grande culture par la connaissance des œuvres contenues dans les collections. Il faut donc, pour remplir ce rôle, d'abord conserver et enrichir ces collections ; ensuite établir un contact sans cesse plus étroit entre ces collections et les éléments très divers du public des musées. »³

Jean Châtelain dirige donc les musées nationaux avec cette conviction profonde que les musées se définissent d'abord par leurs collections, collections qui ne prennent vie qu'au contact du public. Pour ce faire, Jean Châtelain souhaite avant tout « *mettre un peu d'ordre, de rigueur dans la gestion, mieux utiliser un outil vieilli mais magnifique* », que constitue à ses yeux la direction des musées nationaux⁴. Il fait très vite face à un profond problème de budget qui limite considérablement ses possibilités en matière de rénovation des Musées de France. Avec circonspection et parfois avec humour, il explique maintes fois « *ce paradoxe fondamental qui consiste à gérer une extraordinaire collection avec des moyens en hommes et en matériel que répudierait n'importe quel*

1. POISSON Georges, *op. cit.*, p. 416-417.

2. CHÂTELAIN Jean, « Préface », *Centenaire de l'Impressionnisme* [exposition au Grand Palais, Paris, 21 septembre 1974 - 24 novembre 1974], Paris, Réunion des musées nationaux, 1974.

3. CHÂTELAIN Jean, *Problèmes du fonctionnement des musées*, document dactylographié accompagné de notes manuscrites, avril 1965, « IIème partie - Problèmes de matériel » - Actions prioritaires, p. 41, archives Georges-Henri Rivière, cote 690AP/172.

4. « Ce que j'ai compris des musées », *op. cit.*

magasin de rang moyen »¹. Il faut dire qu'à son arrivée, le budget de la direction des Musées de France, qui était déjà modeste, est encore davantage réduit². Cette difficulté entraîne plusieurs problèmes que Châtelain tente de résoudre : sous-effectif du personnel, politique des collections fragile, relations difficiles avec les musées de province, etc.

Le problème le plus urgent demeure ainsi celui du personnel des musées, dont les effectifs étaient restés pratiquement inchangés depuis une dizaine d'années³. Il faut augmenter considérablement le recrutement de ces derniers pour cesser de faire peser la charge des musées sur des bénévoles. De même, il apparaît nécessaire de relever le montant des salaires accordés au personnel, ceux-ci n'étant pas suffisamment attractifs pour le personnel scientifique comme pour le personnel de gardiennage. Ainsi, dès 1963, Jean Châtelain conduit une réforme pour uniformiser la profession sous un unique corps « de la conservation des Musées de France » et pour faciliter le recrutement de ses fonctionnaires par concours⁴. Il demeure toutefois critique vis-à-vis du décret promulgué⁵, problématique notamment en ce qu'il ne prenait pas suffisamment en compte la diversité d'organisation générale des musées, à savoir la distinction entre « musées spécialisés » et « musées polyvalents »⁶. Outre la question du personnel scientifique, se pose aussi celle du personnel de gardiennage des musées. Dans un rapport d'avril 1965, Jean Châtelain propose la mise en place d'un examen professionnel donnant le titre d'« ouvrier de gardiennage », de manière à augmenter le revenu des gardiens des musées, mais aussi à mieux les former⁷. Directeur du comité national français du Conseil international des musées (ICOM), Jean Châtelain reste très au fait de la question de la formation du personnel des musées et dirige, en avril 1968, un stage d'études relatif à la formation du personnel des musées⁸. Plus tard, en mars 1977, après avoir été libéré de ses fonctions de directeur des Musées de France, il est naturellement appelé pour mener à bien le projet d'École nationale du Patrimoine, rattachée à l'École du Louvre⁹. Outre les problèmes de personnel, ce manque chronique de crédits accordés aux musées empêche, selon Châtelain, une véritable politique des collections des musées nationaux. En effet, au vu des prix très élevés du marché, les achats ne constituent qu'une part réduite des acquisitions des musées – de 10

1. *Ibid.*

2. POULARD Frédéric, *op. cit.*, p. 30.

3. CHÂTELAIN Jean, 1965, *op. cit.*, « IIème partie », p. 4-6.

4. POULARD Frédéric, *op. cit.*, p. 110.

5. Décret n°63-973 du 17 septembre 1963 relatif au statut particulier des membres de la conservation des Musées de France, *Journal Officiel*, 25 septembre 1963.

6. CHÂTELAIN Jean, « Problèmes de la fonction publique. La conservation des musées », *La Revue administrative*, 17e année, n°97, janvier-février 1964, p. 5-9.

7. CHÂTELAIN Jean, 1965, *op. cit.*, « Ière partie - Problèmes de personnel », p. 4-28.

8. UNESCO/ICOM, Stage d'études relatif à la formation des conservateurs et des techniciens de musées, rapport de M. Jean Châtelain, Alger, 1-3 avril 1968.

9. POULARD Frédéric, *op. cit.*, p. 111.

à 20% –, le reste étant constitué de donations de collectionneurs et d'artistes¹. Pour lui, ce déséquilibre a surtout pour conséquence malheureuse « *d'entraver la réalisation d'un plan cohérent de répartition des richesses artistiques entre les diverses régions de France* »². En effet, les donateurs demandaient souvent à ce que leurs dons soient exposés dans des musées importants – et donc à Paris, accentuant alors une concentration déjà importante. Jean Châtelain ne cesse ainsi de demander la mise en œuvre d'un plan d'augmentation du budget des acquisitions « *pour restituer aux responsables des musées leur rôle normal de promoteurs d'une politique muséographique* ».

Jean Châtelain n'est pour autant pas opposé à ce phénomène de donations. Il rend d'ailleurs maintes fois hommage aux donateurs des musées, qu'il considère comme des hommes extraordinairement désintéressés – eu égard au peu d'avantages fiscaux dont ils bénéficient alors³. La plus importante de ces donations est ainsi certainement celle de Marc et Valentina Chagall du *Message Biblique*, auquel travailla activement Jean Châtelain. Elle peut permettre la création du musée éponyme à Nice, et est considérée par le directeur des musées nationaux comme l'une de ses plus grandes réussites⁴.

L'altruisme des donateurs doit, pour Jean Châtelain, caractériser les dons offerts au musée. Ainsi, si les mesures fiscales peuvent être encouragées en faveur des particuliers, elles ne doivent pas prendre le pas sur leur geste, puisque « *les donateurs en réalité, ne donnent pas au musée, mais au public par l'intermédiaire du musée* ». Dans cette perspective, Jean Châtelain distingue pour beaucoup le don des particuliers du mécénat des entreprises, qui, pour lui, aussi souhaitable qu'il soit, est forcément plus intéressé⁵. Les difficultés de financement, dont souffrent la direction des Musées de France, ont aussi pour conséquence de complexifier les rapports avec les musées de province dont elle a la charge. En effet, dès 1945, l'État tente de réaffirmer sa légitimité sur ces musées, et ce tant par un financement de leurs activités que par un contrôle plus ferme, le but étant de renforcer le maillage culturel sur le territoire. Pour ce faire, la direction se dote d'une « Inspection des musées de province » ainsi que d'une « Commission des musées de province »⁶.

En tant que directeur des musées nationaux, Jean Châtelain joue un rôle fondamental dans cette commission, qui a notamment pour mission de « *se prononcer sur les projets de création, d'extension ou de transformation des musées* »⁷. Celle-ci se préoccupe alors avant tout de la réouverture et de la rénovation de

1. CHÂTELAIN Jean, 1965, *op. cit.*, « Ière partie », p. 43-44.

2. CHÂTELAIN Jean, « Préface », *Le Message biblique Marc Chagall. Donation Marc et Valentina Chagall*, Paris, Fernand Mourlot, 1972.

3. Voir en particulier CHÂTELAIN Jean, « Hommage aux donateurs », *Revue du Louvre et des Musées de France*, XXIV/2, 1974, p. 117-119.

4. « Ce que j'ai compris des musées », *op. cit.*

5. CHÂTELAIN Jean, 1974, *op. cit.*

6. POULARD Frédéric, *op. cit.*, p. 30-33.

7. *Ibid.*, p. 31.

certains musées. Le directeur s'intéresse ainsi, par exemple, à l'ouverture du musée de l'histoire du fer à Jarville, près de Nancy, dont il préside l'inauguration le 15 octobre 1966¹. La direction des musées nationaux s'immisce, en outre, dans de nombreux domaines tels l'inventaire, la conservation ou encore, sous l'impulsion de Georges Henri Rivière (1897-1985), les dispositifs de présentation². Plus personnellement, Jean Châtelain avoue un intérêt tout particulier pour l'acquisition des œuvres par les musées d'art, qui mettent parfois trop en avant les artistes locaux³.

Un homme des musées privilégiant les missions de collection et d'exposition

Pour Jean Châtelain en effet, l'enjeu primordial du musée, ce qui le définit profondément, reste bien la collection. Cela explique certainement ses réserves concernant les musées de province donnant un poids trop important aux collections locales. En ce sens, il observe strictement les règles de droit définissant les musées sous tutelle de la direction des musées nationaux, à savoir « *toute collection permanente et ouverte au public d'œuvres présentant un intérêt artistique, historique ou archéologique* »⁴. Ce respect se traduit, comme nous l'avons déjà évoqué à propos des dons et legs, par une politique en faveur d'une certaine homogénéisation sur le territoire des collections, dont la qualité est déterminée également par leur diversité. Il faut, pour Jean Châtelain, que les publics des villes de province puissent avoir accès à des collections représentatives du patrimoine national et international, et non uniquement local. Ce point de vue traditionnel explique clairement les réticences voire l'opposition de Jean Châtelain, et plus généralement de la direction des musées nationaux, à l'égard de la Nouvelle muséologie. La neuvième Conférence générale de l'ICOM, organisée par son directeur Hugues de Varine (1935-), et qui se déroule à Paris et à Grenoble du 29 août au 10 septembre 1971, sur le thème « *Le musée au service des hommes, aujourd'hui et demain* » ébranle alors considérablement le monde muséal. Et cela jusqu'à conduire à la modification de la notion même de musée par l'association, lui échangeant son caractère primaire de collection au profit de son rôle sociétal⁵. Cette évolution va de pair avec l'invention et la promotion du concept d'écomusée, qui s'écarte largement des musées classiques.

Cette modification de la définition même du musée ne peut qu'agacer Jean Châtelain, ce que traduisent bien certaines anecdotes. Par exemple, il est rapporté qu'à

1. « Informations », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, tome 20, n°2, 1967, p. 209-210.

2. POULARD Frédéric, *op. cit.*, p. 42-44.

3. *Ibid.*, p. 45.

4. Décret n°45-2075 du 31 août 1945 portant application de l'ordonnance relative à l'organisation provisoire des musées des Beaux-Arts, *Journal Officiel*, 12 septembre 1945.

5. Définition du musée donnée par l'ICOM, 1974 : « *Le musée est une institution au service de la société, qui acquiert, communique et notamment expose, à des fins d'étude, de conservation, d'éducation et de culture, des témoins représentatifs de l'évolution de la nature et de l'homme.* »

l'une des réunions de la neuvième Conférence générale, Jean Châtelain prend violemment à partie un jeune homme expliquant faire des expositions sur les rats et sur le gin, thèmes qui intéressent son public¹. De manière encore moins équivoque, Hugues de Varine raconte le souvenir d'une conférence organisée en 1972 sur le thème des écomusées, pendant laquelle il tente d'expliquer à Jean Châtelain l'idée d'un musée sans collections. Celui-ci s'emporte et affirme que « *s'il n'y avait pas de collections, ce n'était pas un musée* »². Une conservatrice évoque encore la visite de Jean Châtelain dans le musée où elle est alors stagiaire, et qui demande à ce que l'on retire des photographies rendant plus explicites certaines œuvres, car « *on ne mettait pas des photos à côté d'œuvres d'art* »³. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, Jean Châtelain n'est cependant pas en défaveur d'une politique des publics. Il considère, à l'inverse, que les collections sont conservées pour être vues par le plus grand nombre. Il semble adhérer, toutefois, à l'idée que la formation esthétique, l'enrichissement de la sensibilité demeurent possibles par le simple contact des œuvres. Ainsi, il déclare :

« le musée est fait pour les initiés, mais tout homme peut être initié et cela ne doit pas être l'apanage d'une minorité favorisée par la famille, l'argent ou la culture »⁴.

Ce n'est tout simplement pas, pour lui, au musée de remplir un rôle d'éducation de masse, que doit, en principe, jouer l'école, voire même la télévision⁵. Sa déclaration lors de la Conférence de 1971 illustre bien cette attitude conservatrice à l'égard de l'éducation muséale, et qui fait date dans l'histoire de la muséologie : « *Au Louvre, nous n'avons pas besoin d'animation, nous avons la Joconde et la Vénus de Milo* »⁶.

Conséquemment, il ne faut pas confondre, pour Jean Châtelain, définition et mission des musées, la première touchant à la collection, la deuxième à l'exposition de ces collections. L'accès et l'accueil du public demeurent pour lui primordiaux. Pour faciliter l'accès du public aux collections, il prône une publicité intensive pour diffuser les informations relatives aux expositions temporaires, notamment par le biais des accrochages publics, de la radio et de la télévision⁷. Il rêve ainsi pour le Louvre d'« *un service amélioré pour les visiteurs, un restaurant, des escalators, des portes qui ne fermentaient pas à 5 heures de l'après-midi...* »⁸. Ce souhait ne va malheureusement pas aboutir à la fin de son

1. POULARD Frédéric, *op. cit.*

2. DE VARINE Hugues, DEBARY Octave, « Un entretien avec Hugues de Varine », *Publics et Musées*, vol. 17, n°1, 2000, p. 205.

3. POULARD Frédéric, *op. cit.*, p. 81.

4. CHÂTELAIN Jean, « Préface », dans GAZEAU-CAILLE Marie-Thérèse, *L'enfant et le musée*, Paris, Éditions Ouvrières, 1974, p. 13.

5. « Ce que j'ai compris des musées », *op. cit.*

6. DESVALLÉES André, *Vagues. Une anthologie de la Nouvelle muséologie*, volume 1, Savigny-le-Temple, Éditions W-M.N.E.S., p. 17.

7. CHÂTELAIN Jean, 1965, *op. cit.*, « Ière partie », p. 67-68.

8. « Ce que j'ai compris des musées », *op. cit.*

mandat, les crédits étant alloués à de nouveaux projets comme par exemple la création du Centre Pompidou. C'est en revanche en ce sens qu'il organise à partir de 1967 la réorganisation de la Réunion des musées nationaux, accompagné de son adjoint, Hubert Landais (1921-2006), avec la création d'un service d'expositions et l'ouverture progressive des Galeries nationales du Grand Palais de 1966 à 1969. L'inauguration définitive des salles en décembre 1969 à l'occasion de l'exposition *Hommage à Marc Chagall* annonce le succès de l'établissement que l'on connaît aujourd'hui¹.

Jean Châtelain participe, enfin et davantage, à construire le paysage muséal parisien actuel en obtenant auprès du gouvernement les fonds nécessaires à la transformation de la Gare d'Orsay en musée. Il soutient ainsi la proposition de Michel Laclotte (1929-), Conservateur en chef du département des peintures du musée du Louvre, de déplacer les collections de la fin du XIX^e siècle dans la gare abandonnée, favorisant pour ce faire un mouvement d'opinion². Châtelain signe rapidement un contrat (le 18 juillet 1974, avec les programmeurs d'équipements culturels Patrick O'Byrne et Claude Pecquet) afin de lancer une étude architecturale et de faisabilité du projet³, alors qu'il pose, dans le même temps, sa démission de la direction des musées nationaux.

Un expert du droit artistique et patrimonial

À l'été 1974, Jean Châtelain présente donc au ministère sa démission de la direction des musées nationaux. Si la raison officielle de son départ demeure la volonté de renouer avec le professorat, certains commentateurs l'expliquent également par une potentielle redistribution des tâches au sein de l'administration culturelle, une direction des arts plastiques du Centre Pompidou devant réduire encore davantage les pouvoirs et les moyens de la direction des musées nationaux⁴. Quelles qu'aient été les motivations de sa démission, Jean Châtelain doit attendre six mois avant d'être débarrassé de ses fonctions et de pouvoir reprendre avec plus d'intensité ses activités dans l'enseignement supérieur. Il est ainsi remplacé par un diplomate, Emmanuel Jacquin de Margerie (1924-1991), le 6 janvier 1975⁵. Nommé professeur émérite à l'Université Panthéon-Sorbonne, Jean Châtelain n'a cependant jamais vraiment quitté le milieu du professorat,

1. BIZOT Irène, « Les galeries nationales, un outil au service des expositions », dans GRIMAUD Renée, *50 ans d'expositions au Grand Palais*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2010.

2. LACLOTTE Michel, *Histoires de musées. Souvenirs d'un conservateur*, Tours, Éditions Scala, 2003, p. 210.

3. JENGER Jean, *Orsay, de la gare au musée. Histoire d'un grand projet*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2006, p. 64.

4. La direction des arts plastiques ne sera finalement pas mise en œuvre. MICHEL Jacques, « Beaubourg sans direction », *Le Monde*, 27 décembre 1974.

5. Décret du 6 janvier 1975, M. Emmanuel Jacquin de Margerie est nommé directeur des Musées de France, en remplacement de M. Jean Châtelain, *Journal Officiel*, 7 janvier 1975.

puisqu'il assurait dès octobre 1962 des cours sur l'administration et la gestion des musées à l'École du Louvre¹.

Bien qu'il soit retourné à son domaine de prédilection – le droit public –, Jean Châtelain n'abandonne pas tout contact avec le monde patrimonial. Dans le monde muséal au sens strict, il demeure administrateur délégué du musée Rodin, ainsi que membre du conseil d'administration de la Réunion des musées nationaux. Dès avril 1975, il est élu président et administrateur de la prestigieuse Société française d'Archéologie². Il propose d'en augmenter les activités touristiques telles que les voyages, les visites guidées, les week-ends organisés³. Mais surtout, il y défend, au nom de ses sociétaires, un « *instrument d'enseignement et de culture exceptionnel* », le musée des Monuments français, qui risque alors de voir ses surfaces d'exposition s'amoinrir⁴.

En outre, Jean Châtelain est rapidement appelé par la Commission des communautés européennes, qui sollicite sa double expertise en matière tant juridique qu'artistique et culturelle. Il réalise ainsi, en partenariat avec l'UNESCO et l'ICOM, une étude sur les moyens de lutte contre les vols et les trafics d'œuvres d'art dans l'Europe communautaire, où il décrit la difficulté que présente ce mal et les moyens d'y remédier⁵. Il complète ce travail en abordant la question des faux en matière artistique,⁶ puis la notion d'œuvre d'art originale⁷, souvent d'un point de vue à la fois historique et juridique. Connu pour sa compétence et sa tolérance, il devient vite l'un des interlocuteurs privilégiés pour présider les débats, souvent houleux sur le marché de l'art, dans les instances françaises comme internationales⁸. Ses réflexions, qui trouvent une continuité dans les cours qu'il dispense pendant vingt-trois ans continus à l'École du Louvre, mais aussi à l'École nationale du Patrimoine, prennent corps dans un manuel qui demeure une référence sur le droit et l'administration des musées en France⁹. Il s'y interroge notamment sur la nature juridique des collections et objets visés par

1. CHÂTELAIN Jean, 1987, *op. cit.*

2. *Procès-verbal de la réunion du Conseil d'administration de la Société française d'Archéologie (à l'Hôtel de Chalon-Luxembourg, le 7 février 1975)*, fonds de la Société française d'Archéologie, Archives nationales, cote 215AS/3.

3. *Procès-verbal de la réunion du Conseil d'administration de la Société française d'Archéologie qui s'est tenue dans la salle du Conseil, Palais du Louvre, le 24 avril 1975*, fonds de la Société française d'Archéologie, Archives nationales, cote 215AS/3.

4. *Lettre de Jean Châtelain au ministre de la Culture, à Paris, le 4 mai 1979*, fonds de la Société française d'Archéologie, Archives nationales, cote 215AS/3.

5. CHÂTELAIN Jean, *Les moyens de lutte contre les vols et trafics illicites d'œuvres d'art dans l'Europe des neuf*, Bruxelles, Commission des Communautés européennes, 1976.

6. Jean Châtelain, *Le problème des faux en matière artistique*, Bruxelles, Commission des Communautés européennes, 1979.

7. Jean Châtelain, *La notion d'œuvre d'art originale dans les pays de la Communauté*, Bruxelles, Commission des Communautés européennes, 1985.

8. SCHMITT Jean-Marie, SCHMITT Françoise, « Hommage à Jean Châtelain. Disparition d'un homme d'ouverture », *Le Journal des Arts*, n°25, mai 1996.

9. CHÂTELAIN Jean, *Droit et administration des musées*, Paris, Documentation Française, 1993.

la compétence des Musées de France, c'est-à-dire les musées d'art et d'histoire, souhaitant une étude plus approfondie pour les musées d'histoire naturelle et pour les musées techniques ou scientifiques. Il la réalisera de son propre chef en 1991 en comparant juridiquement les deux types de collections, restant ainsi fidèle à sa propre définition du musée¹.

Décédé le 18 avril 1996, Jean Châtelain a durablement laissé son empreinte sur les musées nationaux. Beaucoup de ses propositions, malgré ses désillusions, virent le jour par la suite, tant en matière muséale – avec par exemple le projet du Grand Louvre –, qu'en matière juridique – concernant les réglementations du marché de l'art. Ses cours à l'École du Louvre et à l'École nationale du Patrimoine ont contribué à former quelques milliers de professionnels des musées au droit et à l'administration. Il considérait que « *la muséologie était plus un art qu'une science* »², passant par le travail de l'exposition. Peut-être se serait-il privé du titre de muséologue, se définissant davantage comme juriste et professeur de droit. Muséologue, il l'était pourtant, d'abord comme acteur éminent du monde muséal français, européen et international de la deuxième moitié du XX^e siècle, mais aussi comme chercheur assidu se consacrant jusqu'à la fin de sa vie à l'étude des musées.

1. CHÂTELAIN Jean, *Le statut juridique des collections des musées d'histoire naturelle*, Paris, Mission musées/OCIM, 1991.

2. CHÂTELAIN Jean, *Œuvres d'art et objets de collection en droit français*, Paris, Berger-Levrault, 1982, p. 198.

Publications de Jean Châtelain dans le domaine des musées et de la muséologie

Ouvrages

CHÂTELAIN Jean, HUDSON Kenneth, *Les salles européennes dans les musées*, Bruxelles, Commission des Communautés européennes, 1980.

CHÂTELAIN Jean, *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1973, rééd. Éditions Perrin, 1999.

CHÂTELAIN Jean, *Les moyens de lutte contre les vols et trafics illicites d'œuvres d'art dans l'Europe des neuf*, Bruxelles, Commission des Communautés européennes, 1976.

CHÂTELAIN Jean, *Le problème des faux en matière artistique*, Bruxelles, Commission des Communautés européennes, 1979.

CHÂTELAIN Jean, *Œuvres d'art et objets de collection en droit français*, Paris, Berger-Levrault, 1982, rééd., 1997.

CHÂTELAIN Jean, *Administration et gestion des musées : textes et documents*, Paris, Documentation Française, 1984, rééd. 1987.

CHÂTELAIN Jean, *La notion d'œuvre d'art originale dans les pays de la Communauté*. Bruxelles, Commission des Communautés Européennes, 1985.

CHÂTELAIN Jean, *Les moyens de lutte contre les trafics illicites de biens culturels*, Bruxelles, Commission des Communautés Européennes, 1988.

CHÂTELAIN Jean, *Le statut juridique des collections des musées d'histoire naturelle*, Paris, Mission musées/OCIM, 1991.

CHÂTELAIN Jean, *Droit et administration des musées*, Paris, Documentation Française, 1993.

Rapports

CHÂTELAIN Jean, *Problèmes du fonctionnement des musées*, document dactylographié accompagné de notes manuscrites, avril 1965, 79 pages, archives Georges Henri Rivière, cote 690AP/172.

CHÂTELAIN Jean, UNESCO/ICOM, *stage d'études relatif à la formation des conservateurs et des techniciens de musées*, rapport de M. Jean Châtelain, Alger, 1-3 Avril 1968.

Articles

- CHÂTELAIN Jean, « Problèmes de la fonction publique. La conservation des musées », in *La Revue administrative*, 17^e Année, n°97, janvier-février 1964, pp. 5-9.
- CHÂTELAIN Jean, « La Formation du personnel des Musées », in *septième Conférence générale du Conseil International des Musées (ICOM)*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1965.
- CHÂTELAIN Jean, « La Collection Walter-Paul Guillaume au Musée de l'Orangerie », in *Les Nouvelles Littéraires*, numéro spécial, 20 janvier 1966.
- CHÂTELAIN Jean, « Auguste de Forbin, directeur des musées royaux » (conférence publiée), in *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 6^{ème} série, tome I, 2^{ème} semestre, 1967, pp. 297-318.
- CHÂTELAIN Jean, *Vingt ans d'acquisitions au musée du Louvre : 1947-1967* (cat.exp), Paris, Réunion des musées nationaux, 1967.
- CHÂTELAIN Jean, *Il Museo del Louvre*, Milano, Fratelli Fabbri, 1968.
- CHÂTELAIN Jean, « Jean Châtelain raconte la vie secrète des musées », in *Le Figaro littéraire, spécial Louvre : enfin le plus beau musée du monde*, 15-21 décembre 1969, pp. 44-50.
- CHÂTELAIN Jean, FOUREST Henry-Pierre (dir.), « Cinquantenaire de la Fondation Rachel-Boyer », in *Revue du Louvre*, 1972, pp. 411-415.
- CHÂTELAIN Jean, « Hommage aux donateurs », in *Revue du Louvre et des Musées de France*, XXIV/2, 1974, pp. 117-119.
- CHÂTELAIN Jean, « Introduction », in ICOM, « La lumière et la protection des objets et spécimens exposés dans les musées et galeries d'art », par le groupe de travail français « Éclairage des œuvres d'art », Paris, Association française de l'éclairage, 1974.
- CHÂTELAIN Jean, SPAR Francis (dir.), « Ce que j'ai compris des musées », *Connaissance des arts*, n°275, janvier 1975, p. 5.
- CHÂTELAIN Jean, « Allocution d'accueil », in *Rodin et la sculpture contemporaine. Compte-rendu du colloque organisé par le musée Rodin du 11 au 15 octobre 1982 au musée Rodin*, Paris, Éditions du musée Rodin, 1983.
- CHÂTELAIN Jean, « An Original in Sculpture », in *Rodin rediscovered*, Washington, National Gallery of Art, 1984, pp. 275-282.

CHÂTELAIN Jean, WOLKOWITSCH (dir.), *Archives, bibliothèques et musées : statut des collections accessibles au public*, Paris/Aix-en-Provence, Economica, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 1986.

CHÂTELAIN Jean, « Le statut juridique du patrimoine culturel en France », in *Denkmalpflege und Denkmalschutz an den Sakralbauten in der Bundesrepublik Deutschland und in Frankreich*, publication du 7ème colloque de Strasbourg, 7 et 8 septembre 1984, Kehl am Rhein, Engel, 1987.

CHÂTELAIN Jean, « Réflexions sur l'exportation des biens culturels », Paris, ministère de la Culture et de la Communication, Association des professeurs d'archéologie et d'histoire de l'art des universités, 1990, pp. 107-112.

CHÂTELAIN Jean, « Actualité du mécénat », in *L'Ami de Musée*, n° 2, mars 1990, pp. 40-43.

CHÂTELAIN Jean, *La protection des biens culturels. Journées polonaises*, Paris, Economica, 1991.

CHÂTELAIN Jean, « Le régime juridique et l'organisation administrative des fouilles en France », in *Revue archéologique*, n°1, 1977, pp. 186-188.

Bibliographie critique sélective

Ouvrages

ABOU YEHIA GARCIN Martine, *Le ministère Malraux et la politique artistique de la France dans le monde*, thèse de doctorat en sciences politiques, CHÂTELAIN Jean (dir.), Université Panthéon-Sorbonne (Paris 1), 1984.

AULANIER Christiane, *Le pavillon de Flore*, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1971.

DUFAUR Claude, *Étude d'un établissement public culturel : la Réunion des musées nationaux*, thèse de doctorat en droit public, CHÂTELAIN Jean (dir.), Paris, Université Panthéon-Sorbonne (Paris 1), 1978.

GRIMAUD Renée, *50 ans d'expositions au Grand Palais*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2010.

JENGER Jean, *Orsay, de la gare au musée. Histoire d'un grand projet*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2006.

LACLOTTE Michel, *Histoires de musées. Souvenir d'un conservateur*, Tours, Éditions Scala, 2003.

- POISSON Georges, *La grande histoire du Louvre*, Paris, Éditions Perrin, 2013.
- POULARD Frédéric, *Conservateurs de musées et politiques culturelles. L'impulsion territoriale*, Paris, Documentation française, 2010.
- RIMBAUD Christiane, *Raymond Barre*, Paris, Éditions Perrin, 2015.
- VERMEREN Pierre, *La formation des élites marocaines. Des nationalistes aux islamistes. 1920-2000*, Paris, La Découverte, 2010.
- WATTEL Béatrice, WATTEL Michel (dir.), *Qui était qui. XX^e siècle. Dictionnaire biographique des Français disparus ayant marqué le XX^e siècle*, Levallois-Perret, J. Lafitte, 2004.
- WOLKOWITSCH Gilles, *Les collections accessibles au public : archives, bibliothèques, musées*, thèse de doctorat en droit public, CHÂTELAIN Jean (dir.), Paris, Université Panthéon-Sorbonne (Paris 1), 1983.

Articles

- « Un professeur de droit, M. Jean Chatelain est nommé directeur des musées de France », in *Le Monde*, 9 avril 1962.
- COUVREUR Jean, « Un siècle d'occupation à Flore », in *Le Monde*, 25 décembre 1969.
- DEBARY Octave, DE VARINE Hugues, « Un entretien avec Hugues de Varine », in *Publics et Musées*, volume 17, n°1, 2000, pp. 203-210.
- KESLER Jean-François, « La «première» école nationale d'administration », in *Revue française d'administration publique*, 2003-2004, n°108, pp. 543-550.
- MICHEL Jacques, « Beaubourg sans direction », in *Le Monde*, 27 décembre 1974.
- SCHMITT Françoise, SCHMITT Jean-Marie (dir.), « Hommage à Jean Châtelain. Disparition d'un homme d'ouverture », in *Le Journal des Arts*, n° 25, mai 1996.

Décrets

- « Décret du 30 septembre 1957 portant nomination du directeur des études de l'école nationale d'administration », in *Journal Officiel*, 4 octobre 1957.
- « Décret n°63-973 du 17 septembre 1963 relatif au statut particulier des membres de la conservation des Musées de France », in *Journal Officiel*, 25 septembre 1963.

- « Décret n°68-563 du 20 juin 1968 portant statut de l'emploi de Directeur du musée du Louvre », in *Journal Officiel*, 22 juin 1968.
- « Décret du 20 juin 1968, M. André Parrot est nommé Directeur du musée du Louvre », in *Journal Officiel*, 22 juin 1968.
- « Décret du 6 janvier 1975, M. Emmanuel Jacquin de Margerie est nommé directeur des Musées de France, en remplacement de M. Jean Châtelain », in *Journal Officiel*, 7 janvier 1975.

Hubert Landais

1921 (Paris) - 2006 (Saumur)

Margaux Païta

« Grand, mince, les traits fins et les yeux sombres, il était entré au Louvre en 1946, et avait lentement mais sûrement gravi tous les échelons. La tradition voulait que les sous-directeurs des Musées nationaux ne s'assoient jamais dans la chaise directoriale, mais en 1977 il avait fait mentir la tradition. "Je n'ai jamais fait acte de candidature", précisait-il. Mais il s'était préparé jour après jour : "J'ai lu chaque lettre reçue par trois directeurs successifs pendant quinze ans". C'est ainsi qu'il était devenu, selon son expression, «la mémoire vivante du Louvre». Ce qu'il ne disait pas, c'est qu'il était aussi un véritable expert des multiples réseaux d'influence qui parcourent les hautes sphères de la société parisienne. »¹

Figure incontournable du monde des musées, Hubert Landais (1921-2006) est aujourd'hui peu connu des étudiants en muséologie et des jeunes conservateurs, et ce malgré le rôle fondamental qu'il a joué dans le paysage artistique et culturel. Cette grande personnalité scientifique et admirable serviteur de l'État a profondément et durablement marqué de son influence la politique des musées nationaux ainsi que le développement de ces institutions dans le monde culturel français et international. Il mena une carrière illustre au service des musées nationaux au cours de laquelle il fut successivement conservateur au département des Objets d'art du musée du Louvre (1948-1962 et 1965-1968), adjoint au directeur des Musées de France auprès de Jean Châtelain et Emmanuel de Margerie (1962-1977), et enfin directeur des Musées de France (1977-1987).

Outre ses qualités d'administrateur, Hubert Landais fut aussi un grand historien d'art médiévisse, spécialiste des bronzes de la Renaissance et de la porcelaine, mais également spécialiste de l'histoire des collections et de l'histoire de Saumur. Enfin, il prodigua toute sa culture et son savoir en tant que professeur à l'École du Louvre², dont il fut le directeur de 1977 à 1987. Cette étude brosse le portrait d'un des hommes les plus emblématiques du monde muséal, en retraçant son parcours, de sa formation initiale aux différentes étapes de sa brillante carrière.

Un chartiste devenu conservateur

Né à Paris en 1921, Hubert Landais suit très tôt sa famille près de Saumur où il décède le 28 juillet 2006³. Il débute ses études au collège de Saumur puis à

1. HUNTER Mark, *Le destin de Suzanne : la véritable affaire Canson*, Paris, Fayard, 1995.

2. Il dispensait des cours sur les arts décoratifs, l'histoire des techniques et l'histoire des collections.

3. BELLET Harry, « Disparitions : Hubert Landais », *Le Monde*, 31 juillet 2006.

l'Université catholique d'Angers, où il prend goût à l'histoire. C'est ce même intérêt qui l'amène à Paris pour préparer l'École des Chartes. Néanmoins, toute sa vie, il reste Angevin de cœur comme peuvent en témoigner aussi bien sa thèse à l'École des Chartes, *Recherche sur la géographie, l'histoire et l'administration de l'Anjou au XIII^e siècle* soutenue en 1946¹, que la rénovation du musée de Saumur et l'*Histoire de Saumur*², dont il assume la direction en 1997 et qui sera sa dernière publication.

Après avoir soutenu sa thèse, il désire proposer sa candidature aux archives d'Angers ou au Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale. Cependant, le destin en décide autrement, puisqu'en 1946, il entre au musée du Louvre en tant que chargé de mission, sur recommandation de Marcel Aubert, auprès de Pierre Verlet, alors Conservateur en chef des Objets d'art³. Dirigé par Georges Salles, le Louvre est alors confronté aux défis de la reconstruction du pays et de la réorganisation des collections au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Hubert Landais participe de cet esprit de reconstruction. Ainsi, cette nomination au Louvre est décisive pour lui et déterminante pour l'avenir des Musées de France. À la suite de cela, il soutient *L'histoire des collections*, une seconde thèse, à l'École du Louvre cette fois-ci, sous la direction de Gaston Brière. En 1948, il est nommé conservateur du département des Objets d'art où il reste jusqu'en 1962, avec néanmoins un bref retour à la conservation entre 1965 et 1968, lorsque Pierre Verlet se fait détacher au CNRS⁴.

Les années passées dans ce département permettent à Hubert Landais d'y apprendre le métier de conservateur et ses aspects très divers, comme l'ouverture des caisses contenant les œuvres d'art évacuées pendant la guerre ainsi que la vérification de leur état et leur restauration lorsque celle-ci sont nécessaire. Il découvre également la mise en place des œuvres d'art dans les galeries du musée, les visites guidées et les cours à l'École du Louvre⁵. Pour finir, il réalise des tournées en province pour le récolement de collections d'objets d'art, qui l'amène à la préparation d'une exposition et à la rédaction d'un catalogue⁶. Il acquiert également les méthodes de travail qui lui permettent de publier très vite ses premières recherches⁷. C'est cette expérience qui lui vaudra plus tard d'être le meilleur défenseur de la profession de conservateur.

1. Base de données en ligne de l'École des Chartes : « theses.enc.sorbonne », archives de 1946.

2. LANDAIS Hubert, *Histoire de Saumur*, Toulouse, Privat, 1997.

3. GABORIT-CHOPIN Danielle, « Hubert Landais (1921-2006) », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, tome 164, livraison 2, 2006-2007, p. 690.

4. CUMMINS Alissandra, « Hubert Landais – 22.III.1921 – 28.VII.2006 », *Communiqué de presse de l'ICOM*, Paris, août 2006.

5. GABORIT-CHOPIN Danielle, *op. cit.*, p. 690.

6. Par exemple à l'occasion de l'exposition « Chefs-d'œuvre de l'art roman dans les musées de province » en 1958.

7. Dès 1958, il publia *Les bronzes italiens de la Renaissance*, l'une des premières synthèses incontournables pour les étudiants d'histoire de l'art. Puis il consacra, en 1961, un ouvrage sur *La porcelaine du XVIII^e siècle*.

Un administrateur au service de la Direction des Musées de France

Dès 1962, alors qu'il est à la tête du département des Objets d'art, Hubert Landais accepte la charge qui lui est attribuée : celle d'adjoint au directeur des Musées de France¹, dans un premier temps auprès de Jean Châtelain (1962-1974), puis dans un second auprès d'Emmanuel de Margerie (1974-1977)². Sa nomination donne une nouvelle impulsion à sa carrière. En charge de la Conservation au sein même de la Direction, il est un rouage essentiel de la vie des musées, qu'il faut à l'époque faire sortir de leur engourdissement. Ainsi, il assiste notamment Jean Châtelain dans la construction du paysage muséal parisien actuel, par exemple en obtenant auprès du gouvernement les fonds nécessaires à la transformation de la Gare d'Orsay en musée³. Il participe également à l'inauguration de nouveaux établissements et à des rénovations (Aile de Flore au Louvre, écomusée du Creusot, musées de la Civilisation gallo-romaine de Lyon et des Antiquités nationales à Saint-Germain, Petit-Palais d'Avignon, Centre Pompidou), mais également à de grandes donations (Walter-Guillaume, de Monfreid, Picasso)⁴. Enfin, il œuvre pour la réorganisation de la Réunion des musées nationaux (RMN)⁵.

Pendant vingt-cinq ans, il travaille à ce poste avant d'être nommé, en 1977, directeur des Musées de France⁶, haute fonction qu'il assume jusqu'en 1987 au moment de son départ en retraite. À ce titre, il dirige le Louvre et toutes les institutions muséales rattachées à l'État et il a également un droit de regard sur les autres musées. Un grand nombre de fonctionnaires et de conservateurs travaillent donc sous ses ordres et ses fonctions l'amènent à côtoyer de nombreuses personnalités politiques. Il poursuit une action qu'il avait déjà lancée alors qu'il était adjoint, mais il est également l'un des artisans des changements intervenus ces années-là dans le paysage muséal français. En effet, jamais en France on n'avait construit ou rénové tant de musées. L'initiative vient de l'État, dont le ministère de la Culture voit son budget doubler entre 1981 et 1982. Des centaines de chantiers sont ouverts sur l'ensemble du territoire avec le concours

1. La Direction des Musées de France fut créée par le décret du 18 août 1945, article 2. Cette nouvelle organisation administrative obtint la responsabilité des collections d'œuvres ou d'objets d'art des musées nationaux. Elle dut s'occuper de gérer les musées dits classés ou contrôlés et également exercer une autorité de tutelle sur l'École du Louvre et sur l'établissement de la Réunion des musées nationaux. Néanmoins, la conception originelle de cette administration a évolué et la compétence de la DMF n'a cessé de s'étendre à la quasi-totalité des musées, dont la mission commune de conservation et de diffusion culturelle s'imposait peu à peu, et à la mesure des moyens importants que le ministère de la Culture se montrait prêt à leur consacrer.

2. MARIANI-DUCRAY Francine, « Hubert Landais (1921-2006), une grande figure des musées », *La lettre du comité national français de l'ICOM*, n°31, décembre 2006, p. 42.

3. LACLOTTE Michel, *Histoires de musées. Souvenirs d'un conservateur*, Tours, Scala Éditions Nouvelles, 2003, p. 210.

4. GABORIT-CHOPIN Danielle, *op. cit.*, p. 690.

5. Il joua notamment un rôle au sein de la RMN sur sa politique des expositions et sur l'édition d'art.

6. Il faut noter que, en même temps qu'il exerçait ses fonctions de directeur de la DMF, il était également directeur du musée du Louvre (1977-1987).

financier de l'État et l'appui scientifique et technique de ses services. Hubert Landais, qui est le concepteur de la loi de programme sur les musées (1978-1982)¹, permet l'éclosion de ces programmes d'investissement (réaménagement, agrandissements, constructions)².

Ainsi, nous lui devons la conception, le lancement et l'aboutissement de très importants projets d'investissements nationaux, à l'instar du musée Chagall de Nice, de l'ouverture du musée Picasso, de l'installation du musée de la Renaissance à Écouen grâce à une parfaite collaboration avec l'institution de la Légion d'Honneur, de l'ouverture du musée d'Orsay (1986), de la gestation et du lancement du Grand Louvre (qui ne s'achevèrent qu'en 1989 et 1993)³.

Le Grand Louvre

C'est par une volonté présidentielle que s'est entreprise la construction du Grand Louvre : en 1981 ; sur proposition de Jack Lang, François Mitterrand décide du chantier du Grand Louvre⁴. Le projet jette les bases d'un nouveau musée pour le XXI^e siècle, résolument moderne. Deux cents ans après la première naissance du musée en 1793, il représente une deuxième naissance, un nouveau lancement dans son cycle de vie après une phase de déclin amorcée depuis le milieu du XX^e siècle. Cette dernière était due au manque d'espace et de moyens qui rendait son bâtiment vétuste et inconfortable, sans entrée principale naturelle, ni accueil, ni services, sa gestion étriquée et l'organisation du travail inadaptée à son environnement⁵.

Ce nouveau lancement s'appuie alors sur deux éléments : un nouvel espace, et une nouvelle structure organisationnelle. Le problème de l'étroitesse du musée, qui ne peut exposer toutes ses collections au public, n'est pas nouveau. En effet, Hubert Landais rappelle l'essai sur le Louvre rédigé par Henri Verne, ancien directeur des Musées de France, qui, dans les années 1930, avait eu l'intuition de montrer que le meilleur moyen d'agrandir le musée était de libérer les niveaux occupés par le ministère des Finances⁶. Ainsi, le rêve de faire du Louvre tout entier un grand musée existait déjà depuis longtemps, mais il n'était pas à l'ordre du jour. Ce n'était même pas une chose possible et réalisable, mais plutôt un espoir utopique de la part des personnalités des musées et du Louvre en particulier. Dès lors, par sa participation à la reconquête du Palais du Louvre par les collections et le public, Hubert Landais sait, comme le dit en 1987 Émile Biasini, « mettre en chantier le rêve de tous ses pairs, anciens et d'alors »⁷. Le

1. Loi n°78-727 du 11 juillet 1978 de programme sur les musées.

2. MARIANI-DUCRAY Francine, *op. cit.*, p. 42.

3. GABORIT-CHOPIN Danielle, *op. cit.*, p. 691.

4. BIASINI Émile, *Grands travaux de l'Afrique au Louvre*, Paris, Odile Jacob, 1995, p. 239.

5. GOMBAULT Anne, « La nouvelle identité organisationnelle des musées », *Revue française de gestion*, n°142, Paris, 2003, p. 195.

6. GREUSARD Clarice, *La direction des musées de France au temps de Monsieur Hubert Landais*, mémoire de M1 de l'École du Louvre, sous la direction de Monsieur Krzysztof Pomian, 1996, p. 20.

7. MARIANI-DUCRAY Francine, *op. cit.*, p. 42.

seul objectif commun est la réussite du Grand Louvre, et Hubert Landais y adhère avec assez de souplesse pour n'être jamais soupçonné de contrarier l'évolution du projet, malgré les nombreuses critiques qui jalonnent son histoire¹. L'une des plus virulentes est la polémique que soulève la pyramide du Grand Louvre. Le point de vue d'Hubert Landais est le suivant :

« J'habite le Louvre depuis de longues années, c'est vous dire combien j'y suis attaché et que tout ce qui le concerne me touche. Le projet de I. M. Pei est surprenant, c'est évident, mais lorsque le dimanche je me promène autour du Palais et que je suis harcelé par des touristes texans ou japonais qui m'interpellent : "Entrance ?", cherchant Mona Lisa et butant sur des portes fermées, je pense qu'il faut résoudre ce problème, d'actualité depuis vingt-cinq ans au temps où Georges Salles disait déjà : "Il faut creuser". Je ne suis pas un architecte et ne peux discuter en technicien les initiatives de I. M. Pei. L'essentiel est de ne pas toucher à l'architecture du Palais et de créer une grande entrée unique et centrale qui accueillera quotidiennement les quarante mille visiteurs. Ne rien faire n'est pas une solution. L'emplacement prévu me semble bien approprié, la Cour Napoléon n'est pas aussi belle que la Cour Carrée et la laideur des deux squares qui seront détruits n'honore pas un des plus beaux sites du monde. »²

Cependant, l'action du directeur des Musées de France ne se limite pas à la capitale. Il a en effet permis à de nombreux musées de province de voir le jour ou de se moderniser.

Les musées de région

Comme nous venons de le voir, dans les années 1980, les musées se développent en grand nombre et deviennent le programme dans lequel s'investit la production de l'État. Par la suite, ce sont les collectivités locales qui vont à leur tour suivre la même politique et faire de leurs musées un des lieux phare de leur région³. Dès lors, les musées de région deviennent de véritables pôles de décentralisation culturelle. Des villes comme Poitiers, Besançon, Quimper, Avignon avec le Petit Palais, Nemours, Alençon ou encore Angers, connaissent l'ouverture, la rénovation, l'extension de musées nés ou ressuscités du travail des conservateurs⁴. À ce phénomène de rénovation s'ajoute celui de création de musées, avec des collections d'art moderne et contemporain : musée de Grenoble, musées de Saint-Étienne et Troyes (1987), Villeneuve-d'Ascq (1984). Cette typologie de musées s'inscrit dans le sillage des musées d'art ancien, mais présente un art actuel. Pour Hubert Landais c'est un bon moyen pour les régions de créer un musée là où il n'y avait pas de musée auparavant :

1. BIASINI Émile, *op. cit.*, p. 256.

2. DAUFRESNE Jean-Claude, *Louvre et Tuileries, architectures de papier*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1987, p. 408.

3. GREUSARD Clarice, *op. cit.*, p. 26.

4. MARIANI-DUCRAY Francine, *op. cit.*, p. 42.

« Là où il n'existe rien, on ne saurait tout créer. Pourquoi donc ne pas se limiter à l'art moderne ou contemporain ? Ce serait donner au public en général l'occasion de se familiariser avec une forme de communication parfois discutée, et à la jeunesse en particulier, la possibilité d'un contact avec une forme d'art accordée à la sensibilité de notre époque. »¹

Le second type de musée qui bouleverse le schéma traditionnel et dont la prolifération est la plus manifeste regroupe les écomusées ainsi que les musées industriels ou musées de société. Comme le déclare Hubert Landais à André Desvallées en 1981 : « De toute façon, cela ne mange pas de pain de créer des écomusées, car resteront toujours les collections »², alors pourquoi s'en priver ? Toutefois Landais met en garde à ce propos ; il estime qu'il ne s'agit pas de faire tout et n'importe quoi à ce sujet :

« De nouvelles formules de musées spécialisés sont intervenues ces dernières années, comme les musées archéologiques de Lyon, de Bavay, de Marseille, le musée du fer à Jarville-lès Nancy, celui du vin de Bourgogne, etc. Enfin, on ne saurait passer sous silence le développement pris par le musée des arts et traditions populaires, qui accorde de la priorité à la collecte des objets plutôt qu'à la recherche d'œuvres d'art. Cette démarche a conditionné l'apparition de toute une série d'écomusées, dont le propos est de fixer la physionomie d'une ville ou d'une région. Sans doute faudrait-il dans ce domaine éviter un éclatement excessif qui risquerait de verser dans le folklore. »³

La période charnière vécue par les musées français semble ainsi être corrélée aux dix années de travail de Hubert Landais à la tête de la Direction des Musées de France.

Un homme qui a contribué au rayonnement international des musées

Hubert Landais est un grand négociateur, soucieux de l'état du monde. Ainsi, il conçoit sa charge comme celle d'un ambassadeur pour la culture, s'attachant à promouvoir l'image de la France et de ses musées sur la scène internationale. Dès 1953, à l'occasion d'un stage aux États-Unis, passant par le Metropolitan Museum de New York et le Museum of Art de Cleveland, il sait favoriser des amitiés et tisser des liens intellectuels forts qui permettent la naissance d'une coopération fructueuse entre les musées français et américains⁴. Il facilite par ailleurs les échanges avec les musées de l'Europe de l'Est et de l'Union soviétique.

1. GREUSARD Clarice, *op. cit.*, p. 35.

2. DEBARY Octave, « Un entretien avec André Desvallées », *Publics et Musées*, 2000, vol. 17, n°1, p. 232-240.

3. GREUSARD Clarice, *op. cit.*, p. 35.

4. MARIANI-DUCRAY Francine, *op. cit.*, p. 43.

À travers son rôle à la Réunion des musées nationaux (RMN)

Comme nous l'avons vu plus haut, Jean Châtelain et son adjoint Hubert Landais prennent en main, à partir de 1967, la réorganisation de la RMN. Avec la collaboration d'Irène Bizot, Hubert Landais relance la politique des expositions, en créant un service des expositions et en ouvrant progressivement, de 1966 à 1969, les Galeries nationales du Grand Palais. Ainsi, il est l'un des initiateurs des grandes expositions du Grand Palais, avec comme exposition inaugurale un *Hommage à Marc Chagall* (décembre 1969), dont la réussite à l'époque annonce le succès de l'établissement que l'on connaît aujourd'hui¹. Il a la responsabilité du choix définitif des sujets et s'implique personnellement pour obtenir des prêts nécessitant parfois de longues et subtiles négociations.

Par ailleurs, il organise un vrai programme d'expositions, alternant les thèmes entre ceux qui sont susceptibles d'attirer du public et ceux qui semblent moins attractifs. Ainsi, aux côtés des expositions sur l'art médiéval et les objets d'art, qui sont des sujets classiques, nous retrouvons des expositions pionnières avec des sujets autour de l'art du Moyen-Orient, de l'Islam, de l'art africain ou encore certains aspects de l'art moderne et contemporain. Entre 1967 et 1987, ce sont plus de trois cent cinquante expositions aux sujets variés et non familiers qui sont ainsi présentées au public².

Parallèlement, la RMN devient sous sa présidence le premier éditeur d'art en France. Il favorise et développe les publications comme les catalogues des expositions, qui sont de véritables ouvrages de référence, avec des illustrations et des notices scientifiques, ainsi que des catalogues sur les collections permanentes, car selon lui, ils font partie du devoir des conservateurs³. Inventeur du *Petit journal des grandes expositions*, il poursuit l'œuvre d'André Malraux en faisant partie dès 1976 du Comité de direction de la collection *L'univers des formes*. Au moment de sa retraite en 1987, la RMN édite un volume d'*Hommage à Hubert Landais*⁴.

Hubert Landais, en parfaite complicité professionnelle avec Irène Bizot, révolutionne ainsi la RMN et l'établit dans le panorama mondial des grands diffuseurs de la culture. Ce rayonnement international des musées va se répandre grâce à une autre de ses grandes missions.

À travers son rôle au Conseil international des musées (ICOM)

En 1977, lors de la onzième conférence générale du Conseil international des musées (International Council of Museums, ICOM)⁵, Hubert Landais est élu en tant que sixième président de cette association de professionnels rattachée à

1. BIZOT Irène, « Les galeries nationales, un outil au service des expositions », dans Renée Grimaud, *50 ans d'expositions au Grand Palais*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2010.

2. GABORIT-CHOPIN Danielle, *op. cit.*, p. 691.

3. *Ibid.*

4. *Hommage à Hubert Landais : art, objets d'art, collections. Études sur l'art du Moyen-Âge et de la Renaissance, sur l'histoire du goût et des collections*, Paris, Blanchard éditeur, 1987.

5. Il faisait déjà parti de 1974 à 1977 du comité français de l'ICOM ; voir CUMMINS Alissandra, *op. cit.*

l'UNESCO, responsable de la déontologie des musées dans le monde. Il sait faire de cette institution un instrument performant de conseil et de coopération, en la réorganisant et la professionnalisant. Durant sa présidence, de nombreuses initiatives voient le jour : la création d'une Journée internationale des musées (le 18 mai), la constitution d'un comité *ad hoc* pour la restitution et le retour des biens culturels à leur pays d'origine (qu'il préside jusqu'en 1996)¹, la décision d'élaborer un traité de muséologie² ainsi qu'un code de déontologie.

Depuis sa création au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'ICOM se soucie de faire appliquer les principes déontologiques qui doivent guider les professionnels des musées et améliorer la sécurité des musées. Ainsi, le conseil exécutif de l'ICOM considère qu'il est de son devoir de définir les grandes lignes d'un code de la profession pour énoncer une politique et une morale claires et strictes, un code de déontologie et de méthodes professionnelles qui reflèterait les principes éthiques auxquels tout le personnel des musées doit se soumettre. Une première version de ce code est adoptée à l'unanimité le 4 novembre 1986. À compter de cette date, une structure permanente prend place au sein de l'ICOM, intitulée Comité pour la déontologie professionnelle³. Entre 1990 et 1997, la présidence de ce comité est assurée par Hubert Landais. Ce dernier considère le comité comme un lieu essentiel à l'unité des musées, permettant aux conservateurs de se rencontrer, d'apprendre à se connaître et à s'entraider ; un lieu où se confrontent les points de vue et où le travail effectué est destiné à l'amélioration de la vie de ces institutions. Landais souhaite toujours rencontrer les hommes responsables des musées pour réfléchir avec eux sur les problèmes qu'ils rencontrent dans leur institution et développer à de possibles solutions. Sa méthode repose sur la solidarité d'un groupe dans une perspective commune afin de faire avancer les choses positivement.

Un historien de l'art passionné

Par les collections

Grand administrateur et serviteur des musées, véritable connaisseur, ses années au département des Objets d'art lui donnent l'amour des objets et de leur approche concrète. Il voit passer toutes les œuvres entrées dans les collections nationales de 1948 à 2003 : acquisitions, donations et dations⁴. C'est d'ailleurs à l'enrichissement des collections publiques qu'il consacre une grande partie de son énergie. Ses relations d'amitié avec de grands artistes comme Picasso ou Chagall, avec leur famille, avec les collectionneurs, avec le marché de l'art, et son bon sens de la négociation permettent l'entrée dans les collections pu-

1. NAQVI Syed A., « Musées du Mexique, musées et patrimoine historique », *Museum*, vol. 32, n°3, 1980, p. 5 ; GABORIT-CHOPIN Danielle, *op. cit.*, p. 691.

2. BELLET Harry, *op. cit.*

3. MARIN Jean-Yves, « Déontologie et missions : l'exemple des musées », *Bulletin d'informations de l'Association des bibliothécaires français*, n°164, 3ème trimestre, Paris, 1994, p. 63.

4. GABORIT-CHOPIN Danielle, *op. cit.*, p. 692.

bliques d'œuvres maîtresses : la donation Picasso puis la grande dation conduite par Maurice Aicardi, les acquisitions essentielles pour les collections du musée d'Orsay (Klimt, Monet, Daumier), la dation Cézanne, la dation de *L'astronome* de Vermeer¹. Ces acquisitions font partie de ses grandes joies ressenties dans l'exercice de ses fonctions.

Nous pouvons également évoquer l'arrangement global, négocié en 1979², d'une partie des collections de la famille impériale napoléonienne, qui est offerte à l'État, et d'une autre cédée à des conditions avantageuses. Par la suite, Hubert Landais imagine une nouvelle répartition du patrimoine napoléonien suivant un plan quadripartite : Malmaison devient le musée du Consulat et de l'impératrice Joséphine ; Compiègne reste le haut lieu du Second Empire ; Fontainebleau est consacré à l'Empereur et à sa famille entre 1804 et 1815 ; Bois-Préau accueille les souvenirs de Sainte-Hélène et de la légende napoléonienne³. Néanmoins, ces acquisitions ne se font jamais sans discussions avec ses collègues, Landais tenant compte de leur avis. Nous noterons par ailleurs que l'époque de Hubert Landais constitue un véritable âge d'or pour les acquisitions des musées nationaux : ils bénéficient de l'enveloppe annuelle du ministère, de l'utilisation du « Fonds du patrimoine » (à partir de 1979) et de l'apport de la RMN (créée à l'origine pour permettre l'acquisition d'œuvres d'art)⁴. Cette logique d'acquisition s'inscrit dans sa politique d'expositions : il veut que le public puisse voir ces nouvelles œuvres dans des expositions temporaires, témoignant d'un véritable souci de rendre accessible au plus grand nombre les chefs-d'œuvres de l'humanité.

Par la profession de conservateur

Les mutations des musées durant la seconde moitié du XX^e siècle, qui tiennent à la fois à la multiplication des établissements, à la diversification de leurs collections, au renouvellement de leur architecture, à l'essor de leurs outils de recherche, à la professionnalisation de leur personnel ou encore à l'apparition de préoccupations de gestion et d'organisation⁵, ne peuvent être sans conséquences sur le statut et le travail de leurs responsables. Cette évolution suppose une réflexion sur le statut des conservateurs. Pour Hubert Landais :

« L'ensemble du personnel, sans statut, était mal payé, qu'il s'agisse du personnel administratif, de la conservation ou du gardiennage. Pas étonnant que certaines occasions aient été manquées, notamment celle de la grille de la fonction publique en 1945 et je ne pense pas que Georges

1. MARIANI-DUCRAY Francine, *op. cit.*, p. 43.

2. Entre le prince Napoléon et sa soeur, et le Premier ministre Raymond Barre, le ministre de la Culture Jean-Philippe Lecat, et les directeurs des Musées de France successifs, Emmanuel de Margerie puis Hubert Landais.

3. HEBERT Jean-François, SARMANT Thierry, *Fontainebleau, mille ans d'histoire de France*, Paris, Éditions Taillandier, 2013, p. 367.

4. GABORIT-CHOPIN Danielle, *op. cit.*, p. 692.

5. POULOT Dominique, *Une histoire des musées de France XVIIIe-XXe siècle*, Paris, La Découverte, 2005, p. 171.

Salles, dont je vénère la mémoire, ait jamais très bien su ce qu'était un indice. Les conservateurs étaient dans le même cas. Jusqu'à la guerre, ils venaient pour la plupart des milieux aisés, étaient souvent collectionneurs et pouvaient s'offrir le luxe de donner ou de léguer leurs collections aux musées. »¹

Ainsi, connaissant leur valeur intellectuelle et leur attachement à leur mission de conservation et de diffusion, il est à l'origine de conséquentes améliorations du statut des conservateurs, et également de la revalorisation de la situation statutaire des personnels de surveillance, qu'il a toujours considérés comme des acteurs essentiels de la vie des musées². Parallèlement, il s'attache par tous les moyens à développer les instruments de travail scientifique des conservateurs, en faisant des musées nationaux des centres fondamentaux de la recherche nationale et internationale en histoire de l'art³. Par exemple, avec le besoin grandissant de conseils techniques de la part des musées, qui pour certains entrent dans des projets de rénovation avec des demandes accrues (vitrines, climat, lumière), une requête de création d'une cellule scientifique de conservation est adressée à Hubert Landais⁴, lequel approuve ce besoin de transversalité et met en place une première réunion, qu'il préside au Laboratoire de Recherche des Musées de France (LRMF), afin de créer cette CSC.

Par l'étude des musées

Durant ces ultimes années, il prolonge son implication dans le monde muséal et jusqu'en 2003, il siège au sein du conseil artistique des musées nationaux tandis qu'il demeure administrateur de la fondation Maeght et du musée de l'Armée⁵. Il reste aussi un membre actif au sein de l'ICOM grâce à son engagement au sein de la Fondation ICOM.

Au cours de sa riche carrière, Hubert Landais reçoit plusieurs distinctions, tout d'abord celle de Membre d'honneur de l'ICOM⁶, puis celle de Commandeur de l'ordre national du Mérite (20 juillet 1983)⁷, et pour finir celle de Grand officier de la Légion d'honneur (31 décembre 1991)⁸. Grand conservateur, grand commis

1. LANDAIS Hubert, « La direction des musées de France de 1939 à 1989 », *Les Affaires culturelles au temps d'André Malraux, 1959-1969*, Paris, 1996, p. 203-204.

2. MARIANI-DUCRAY Francine, *op. cit.*, p. 42.

3. *Ibid.*, p. 43.

4. BOUTAINE Jean-Louis, DUBUS Michel, EZRATI Jean-Jacques, FÉAU Étienne, MAY Roland, « La mise en place d'une politique nationale dans les musées de France : d'une cellule à un département de la conservation préventive », « La conservation préventive, une démarche évolutive, 1990-2010 », *Technè*, n°34, 2011, p. 14.

5. Décret du 30 avril 1981, nomination du Président (M. Boudriot Jean) et des Vice-Présidents (M. Hubert Landais et M. Sellon Georges le Contrôleur général des armées) du conseil d'administration du musée de l'Armée, JORF du 8 mai 1981.

6. CUMMINS Alissandra, *op. cit.*

7. « Décoration », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, vol. 141, n°2, 1983, p. 442.

8. « Décoration », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, vol. 150, n°2, 1992, p. 465.

de l'État, l'héritage laissé par Hubert Landais est considérable, tant au niveau pratique que théorique. Sa carrière, ses idées, ses innovations, ses expositions, ses choix, ses cours, son intérêt des objets, leur conservation, leur valorisation, leur présentation marquent en profondeur et modifient le musée dans sa structure et dans ses missions. Il est l'un des acteurs majeurs de ce formidable mouvement de développement et d'enrichissement du monde muséal français et international.

Mais ce brillant administrateur, n'en reste pas moins un homme et :

« Dans ses actions, transparaîtront sans cesse son sens des valeurs humaines et son souci des personnes, avec écoute, calme, économie de mots et un brin d'humour [...] Hubert Landais sut chaque jour, par des mesures justes, apaiser les soucis des uns et des autres, et régler, avec l'estime de ses interlocuteurs, un grand nombre de discussions sociales, car il savait, comme Montesquieu, que "pour faire de grandes choses, il ne faut pas être un si grand génie : il ne faut pas être au-dessus des hommes ; il faut être avec eux". »¹

1. Texte d'allocution prononcée par Madame Mariani-Ducray, représentant Monsieur Renaud Donnedieu de Vabres, ministre de la Culture et de la Communication, en hommage à Monsieur Hubert Landais, ancien élève de Saint-Louis.

Publications dans le domaine des musées et de la muséologie

Ouvrages

LANDAIS Hubert, BEAULIEU Michèle (dir.), *Chefs-d'œuvre romans des musées de province*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1957.

Rapports

5 juillet 1974 : Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture – Comité d'experts sur l'assurance et autres formes de couverture des risques encourus par les œuvres d'art, « Musées et assurance » par Hubert Landais, Inspecteur général des Musées de France.

18 février 1980 : rapport d'Hubert Landais, directeur des Musées de France, sur l'état d'avancement des travaux de rénovation du musée Fesch.

12 août 1980 : lettre d'Hubert Landais, directeur des Musées de France, au préfet de Corse du Sud, sur la rénovation du musée Fesch

Préfaces

LANDAIS Hubert, in *Monuments historiques*, n° 104, septembre 1979.

LANDAIS Hubert, JACOB Monique (dir.), *Château de Saumur : musée des arts décoratifs*, Saumur, musée des arts décoratifs, 1980.

LANDAIS Hubert, CANTAREL-BRESSON Yveline dir.), *La naissance du musée du Louvre : la politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des musées nationaux*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1981.

LANDAIS Hubert, *Beauvais : musée départemental de l'Oise*, Beauvais, musée départemental de l'Oise, 1981.

LANDAIS Hubert, CALLU Agnès (dir.), *La Réunion des musées nationaux : 1870-1940, genèse et fonctionnement*, Paris, Ecole nationale des chartes, 1994.

LANDAIS Hubert, SCHOMMER Pierre (dir.), *Il faut sauver la Joconde ! : carnets 1937-1945*, Paris, CTHS, 2014.

Articles

LANDAIS Hubert, « Sur quelques statuettes léguées par Le Notre à Louis XIV et conservées au département des objets d'art », in *Musées de France*, n°3, 1949.

LANDAIS Hubert, « Chefs-d'œuvre romans des musées de province : objets d'art », in *La Revue des arts*, n°6, 1957.

- LANDAIS Hubert, « Musée de Saumur : nouvelles acquisitions », in *La Revue des arts*, n° 4, 1957.
- LANDAIS Hubert, « La Donation Côte au musée du Louvre : département des objets d'art », in *La Revue du Louvre*, n°3, 1961.
- LANDAIS Hubert, « Histoire des collections nationales : bibliographie 1970 », in *Bibliographie de cours École du Louvre : muséologie, principes et pratiques de muséographie*, 1970-1981.
- LANDAIS Hubert, CHARVET Dominique, in *Faire un musée : Comment conduire une opération muséographique ?*, Paris, 1986.

Bibliographie critique sélective

Ouvrages

- BERTRAND Anne-Marie, *André Malraux ministre, Les Affaires culturelles au temps d'André Malraux 1959-1969*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, La Documentation française, 1996.
- BIZOT Irène, *Dix ans d'expositions de la Réunion des musées nationaux, 1954-1963*, mémoire de recherche approfondie (thèse), LANDAIS Hubert (dir.), Paris, École du Louvre, 1966.
- DAUFRESNE Jean-Claude, *Louvre & Tuileries, architectures de papier*, Bruxelles, Editions Mardaga, 1987.
- GAUDIC AUTIN Marie-France, *Les guides et les publications scientifiques de la Réunion des musées nationaux de 1959 à 1969*, mémoire de recherche approfondie (thèse), LANDAIS Hubert (dir.), Paris, École du Louvre, 1974.
- GRIMAUD Renée, *50 ans d'expositions au Grand Palais*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2010.
- GREUSARD Clarice, *La Direction des Musées de France au temps de Monsieur Hubert Landais*, mémoire de Muséologie, POMIAN Krzysztof et POMMIER Édouard (dir.), Paris, Ecole du Louvre, 1996.
- HUNTER Mark, *Le destin de Suzanne : la véritable affaire Canson*, Paris, Fayard, 1995.
- POISSON Georges, *La grande histoire du Louvre*, Paris, Perrin, 2013.

Articles

- « Décorations », in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, n°2, vol. 141, 1983 et n°2, vol. 150, 1992.

- « Lettre du Comité Français de l'ICOM », in *Musées et partage des savoirs*, n°31, décembre 2006.
- « Recherches sur les collections de statuettes de bronze en France au XVIII^{ème} siècle : thèse soutenue par M. Landais, M. Verlet, professeur », in *Musées de France*, n°8, 1948, p. 222-223.
- BELLETT Harry, « Disparitions : Hubert Landais », in *Le Monde*, 31 juillet 2006.
- CUMMINS Alissandra, « Hubert Landais – 22.III.1921 – 28.VII.2006 », in *Communiqué de presse de l'ICOM*, Paris, août 2006.
- GABORIT-CHOPIN Danielle, « Hubert Landais (1921-2006) », in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, tome 164, livraison 2, 2006-2007.
- JOIN-LAMBERT Odile, « L'ouverture aux publics des musées (1959-1981) : missions et statut des conservateurs en question », in *Le Mouvement Social*, n°216, 3^{ème} trimestre, Paris, 2006.
- MARIN Jean-Yves, « Déontologie et missions : l'exemple des musées », in *Bulletin d'informations de l'Association des bibliothécaires français*, n°164, 3^{ème} trimestre, Paris, 1994.
- MAY Roland, GUILLEMARD Denis, « La conservation préventive, une démarche évolutive – 1990-2010 », in *Technè*, n°34, 2011.

Décrets

- « Décret du 28 mai 1969, portant sur la nomination au conseil d'administration du musée de l'Armée : M. André Massena, Prince D'essling (Président) et M. le Général Pierre Koenig et Hubert Landais (Vice-Présidents) », in *Journal Officiel*, 5 juin 1969.
- « Décret du 2 novembre 1977, M. Hubert Landais est nommé directeur des Musées de France en remplacement de M. Jacquin de Margerie », in *Journal Officiel*, 3 novembre 1977.
- « Décret du 30 avril 1981, portant sur la nomination au conseil d'administration du musée de l'Armée : M. Boudriot Jean (Président) ; M. Hubert Landais et M. Sellon Georges (Vice-Présidents) », in *Journal Officiel*, 8 mai 1981.

Arrêté

- « Arrêté du 6 avril 1982, Commission prévue à l'article 310-G de l'annexe II au Code Général des impôts relatifs aux conditions dans lesquelles sont donnés les agréments prévus par les dispositions des articles 1131 et 1716 bis du code tendant à favoriser la conservation du patrimoine artistique national ».

Pierre Gaudibert

1928 (Paris) – 2006

Camille Chevallier

De 1946 à 1950, au lendemain de la Libération, Pierre Gaudibert étudia la philosophie et l'ethnographie à l'université de Lyon. Son camarade sur les bancs de la faculté, le journaliste Jean Jacques Lerrant – qui dirigea les pages culture du *Progrès* de Lyon de 1950 à 1980 – se souvient d'un jeune homme « *en révolte contre son milieu d'enfance et d'adolescence, marxiste engagé dans les mouvements d'Education populaire et dans les irruptions de la modernité*¹ ». De retour à Paris en 1951, Gaudibert entreprit des études d'histoire de l'art et de journalisme. En 1955, il devint attaché au service des commandes et acquisitions d'œuvres d'art à la Direction des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Dans le même temps, il participait à quelques revues communistes telles que *La pensée*, *La nouvelle critique* ou *Europe*, et écrivait des articles sur Nicolas Poussin, Louis Le Nain, George Sand, Stendhal, Eugène Delacroix et Vincent Van Gogh. Déjà très intéressé par la pédagogie et la culture populaire, il fut également animateur culturel dans le 15^{ème} arrondissement de Paris au début des années 1960. Jeune diplômé, en 1967, il devint conservateur adjoint au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Il n'était pas conservateur d'Etat, mais conservateur des collectivités territoriales.

Gaudibert et l'A.R.C. (1967-1972)

Au milieu des années 1960, après une analyse des institutions muséographiques de la Ville effectuée par Pierre Gaudibert, François Debidour et Bernadette Contensou, les responsables de la Direction des Beaux-Arts prennent conscience de la portée de l'action culturelle et du bouleversement des structures de la vie culturelle en province, en particulier avec les Maisons de la Culture, et du retard du pôle parisien dans ce domaine. Ils prennent surtout conscience du retard général des musées, ces institutions ne correspondant plus aux attentes d'un public qui ne cherche plus le recueillement devant les œuvres et qui ressent l'envie de s'initier à la culture artistique vivante. La toute nouvelle « Direction de l'Action Culturelle » envisage alors de mettre en place des activités d'animation dans certains établissements. Simultanément à une expérience entreprise dans une bibliothèque du 18^{ème} arrondissement, un lieu dédié à la création artistique contemporaine, l'A.R.C (Animation, Recherche, Confrontation) est créé fin 1966 au sein du musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. A la différence des maisons de la Culture, où prédomine le théâtre, l'axe fondamental de l'A.R.C est constitué

1. HU Ya Ting, *Pierre Gaudibert et la quête de l'utopie*, mémoire de recherche de l'École du Louvre, François-René Martin (dir.), 2011.

par les arts plastiques, autour desquels se rattachent d'autres manifestations artistiques (théâtre, musique, jazz, danse, cinéma). L'animation générale de cette expérience pilote est confiée à Gaudibert dès janvier 1967. Il a également à sa charge le secteur central des Arts plastiques.

« *L'A.R.C n'est pas un musée*¹ » souligne Gaudibert à Yann Pavie en 1971, mais une sorte de centre culturel vivant. Cette section du musée municipal n'a en effet pas de but de conservation, mais principalement d'exposition. Les objectifs établis en 1967 sont de voir si un équipement traditionnel, le musée d'art moderne, « *pouvait s'adapter aux nouvelles perspectives d'animation culturelle et tenter de susciter un lieu vivant pour les arts plastiques dans la capitale*² ». Les trois grandes orientations développées par Gaudibert et son équipe sont explicitées par le nom même de la section : la Recherche, c'est-à-dire la prospection et la sélection d'œuvres non consacrées, non reconnues ou non acceptées et donc pas exposées ; la Confrontation, c'est-à-dire l'information du public ; l'Animation, c'est-à-dire la multiplication d'échanges, de rencontres et de débats entre le public, des critiques d'art, des artistes et des animateurs, dans les salles, devant les œuvres. L'A.R.C bénéficie d'un espace délimité à l'intérieur du musée, composé de salles d'exposition et d'une pièce sommairement transformée en un lieu de débat. La nouvelle institution a donc pour locaux ceux du musée, mais son financement et son administration sont rattachés directement à la Direction des Beaux-arts, donc indépendants du musée. Elle dispose ainsi d'une liberté très grande quant à la sélection, la programmation et la gestion de son budget. Ce budget est cependant limité (70 000 francs en 1967, ce qui représente le budget moyen d'une seule exposition³). Le système fonctionne ainsi pendant cinq ans, grâce à une équipe restreinte composée des trois animateurs principaux que sont Gaudibert, Gilbert Brownstone et Suzanne Pagé, avec l'aide bénévole des animateurs et la participation enthousiaste des artistes.

L'A.R.C propose des expositions et des manifestations en rupture avec les formes habituelles : rencontres entre le public et les exposants (débats et tables-rondes qui complètent les expositions), rétrospectives d'artistes étrangers, expositions thématiques dont l'organisation est confiée à des critiques et à des artistes. Pour les jeunes artistes n'ayant jamais eu d'expositions individuelles, Gaudibert crée de nouvelles formules comme « l'Atelier au musée », une rencontre d'un soir entre le public, un artiste et ses œuvres. En effet, beaucoup d'artistes des années 1970 font leurs premiers pas à l'A.R.C. Par exemple, à travers les manifestations de ce type, Gaudibert associe son nom et celui de son institution à ceux des artistes dit de la Figuration narrative (Monory, Klasen, Fromanger, etc.). En septembre 1970, le groupe « Supports / Surfaces » se constitue lors de l'exposition du même nom pour laquelle Gaudibert avait invité Biouliès, Villiat ou encore Devade, le titre de l'exposition proposé par Vincent Biouliès devenant par la suite le nom

1. PAVIE Yann, « Vers le musée du futur. Entretien avec Pierre Gaudibert », dans *Opus International*, n°28, 1971, p. 28.

2. CLAIR Jean, « ARC : entretien avec Pierre Gaudibert », dans *Chroniques de l'art vivant*, 1971, p. 6.

3. *Ibid.*

du groupe. L'A.R.C met en avant la pluridisciplinarité des propositions avec une section Cinéma animée par Christine Aubry, mais surtout des sections Musique contemporaine et Jazz, animées respectivement par Maurice Fleuret et Daniel Humair, qui connaissent un vif succès. Gaudibert tente également d'organiser des expositions de photographie, chose rare et considérée comme « vulgaire » à l'époque. En 1971, des sculptures sont présentées à l'extérieur de l'espace muséal, sur le parvis du musée. Ainsi, l'A.R.C consiste en plusieurs « *galeries vouées non pas à la consécration mais à la promotion, avec la part de risques et de confusions qu'une telle tentative implique*¹ ». Cet engagement artistique fort est à mettre en lien avec le contexte historique et politique qui l'a vu naître, au moment où Paris perd son titre de capitale des arts. Cet imposant programme d'activités (la première année de l'A.R.C est ponctuée d'une cinquantaine de manifestations transdisciplinaires et en cinq ans la seule section Arts plastiques organise plus d'une centaine d'expositions) est complété d'une véritable mission pédagogique à forte dimension participative : des animateurs-médiateurs accompagnent la rencontre du public et des œuvres. Le but est de toucher un nouveau public, la « classe moyenne », et cela notamment par le biais des milieux associatifs (syndicats d'étudiants, d'enseignants et de fonctionnaires, comités d'entreprises, mouvements de jeunesse). Gaudibert crée également des liens avec l'université, en proposant des stages pour les étudiants d'histoire de l'art en option art contemporain. Très vite, il fait part de sa volonté de faire de l'A.R.C un centre spécialisé pour les futurs animateurs d'arts plastiques (mais cela ne sera jamais réalisé).

Les cinq années d'expérimentation que représentent les années où Gaudibert dirige l'A.R.C permettent de proposer un modèle muséographique novateur et différent : le musée peut être un lieu vivant, festif et ouvert sur la ville, un centre d'information en lien avec l'actualité ; l'exposition peut être une expérience et un moyen de « confrontation ». Sa collaboratrice et successeur à l'A.R.C, Suzanne Pagé, dira de Gaudibert qu'« *il a déclenché quelque chose à Paris. [...] avant, un musée était un lieu réservé à une classe privilégiée. Il l'a ouvert à l'art contemporain et il l'a déclassé*² ».

Le fort enthousiasme des premières années est cependant interrompu par des problèmes de moyens, que Gaudibert essaye de contrer par un autofinancement, modeste : installation d'un bureau de vente et édition de sérigraphiées tirées à 500 ou 1000 exemplaires et vendues 20 francs. De plus, l'institution doit essuyer des critiques (répétition, subversion excessive dans les choix de programmation). Se pose également la question de la place de la contestation au sein d'une institution officielle telle que le musée d'art moderne de la Ville de Paris. L'année 1971 marque le début des affrontements entre l'A.R.C et les pouvoirs publics. En octobre, le préfet de Paris impose le décrochage de deux toiles de Mathelin. Cet acte de censure survient à un moment où le musée d'art

1. GAUDIBERT Pierre, « L'ARC à Paris », dans *Cahiers d'Histoire de l'art contemporain*, n°1, 1972.

2. Présentation de l'ARC et liste des expositions à l'ARC depuis 1967, sur le site internet du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris : <http://www.mam.paris.fr/fr/node/598>

moderne de la Ville de Paris connaît des changements structurels importants. L'année suivante, une fois de plus en désaccord avec son administration à propos de l'exposition 72/72 commandée par le président Georges Pompidou, Pierre Gaudibert démissionne de la direction de l'A.R.C. Cette formule, qui lui est propre, disparaît avec son départ.

Gaudibert et Grenoble

Longtemps conduite par les socialistes, Grenoble est la ville qui voit naître le mouvement d'Éducation Populaire, dont un des organismes les plus connus, l'association Peuple et Culture, créée en 1944 dans le but de militer pour une transformation des conditions de la vie culturelle dans la société française, a beaucoup compté dans la vie et la carrière de Pierre Gaudibert. Dès les années 1960, il participe aux divers événements organisés par l'association, ce qui l'amène à fréquenter durablement la région grenobloise.

Le rapport de Gaudibert sur la politique culturelle à Grenoble (1976) est réalisé dans le cadre d'une série d'études engagées par la ville de Grenoble sur l'évolution des secteurs socio-culturels. Pierre Gaudibert est chargé de recueillir le discours des acteurs culturels grenoblois. Dans le numéro 2 de la revue *Silex*, un dossier intitulé « Dix ans de politique culturelle à Grenoble (1965-75) », réalisé par Philippe Avenier, Jean Pierre Bernard, Gérald Rannaud et Guy Saez¹, rapporte l'« essentiel » de ce rapport. Ce rapport – qui ne se veut pas de prospective mais bien d'inventaire – révèle la crise identitaire de la profession d'animateur culturel et sa demande d'un « projet global » et plus cohérent pour la politique culturelle grenobloise, politique dont les acteurs ne se sentent pas maîtres, pris au piège de discours politiques inégaux. Les différents témoins dénoncent également la prévalence d'un parisianisme déconcentré et revendiquent une politique culturelle régionale. Avec ce travail, Pierre Gaudibert se fait le porte-parole d'un mouvement de redéfinition du secteur socio-culturel grenoblois.

Bernard Gilman, responsable de l'étude conduite à Grenoble par Gaudibert en 1976, alors adjoint au maire chargé de la culture de la ville, fait appel à lui pour réfléchir au projet d'un nouvel espace culturel tourné vers l'art actuel. Le bilan et les positions de Gaudibert sur la situation culturelle grenobloise amènent en effet le constat d'une nécessaire réorganisation du musée de Grenoble et d'un besoin de nouveaux locaux répondant aux normes actuelles des musées et aux attentes des amateurs d'art du monde entier. Or, à la fin des années 1970, la présidence de Giscard d'Estaing, peu favorable à l'art contemporain, ne permet pas au projet de Gaudibert de création d'un centre d'art contemporain de voir le jour. Après l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981, François Mitterrand demande à son ministre Jack Lang de lui présenter dix projets culturels à mettre en œuvre en province. Parmi ceux-ci sont retenus le Centre de la Bande Dessinée

1. AVENIER Philippe, BERNARD Jean-Pierre, RANNAUD Gérald, SAEZ Guy, « La politique culturelle vue par ses acteurs. L'essentiel du rapport Gaudibert », « Dossier : dix ans de politique culturelle à Grenoble », *Silex*, n°2, 1976, pp. 21-28.

à Angoulême, le Centre de la photographie à Arles et un Centre national d'art contemporain. Sous l'impulsion du conservateur Andry-Farcy dans les années 1920, Grenoble avait été la première ville en France à posséder une collection d'art moderne et contemporain. On choisit ainsi la cité grenobloise pour accueillir un CNAC. La gestion du projet est confiée à un ami tiers-mondiste de Gaudibert, Claude Mollard, directeur des Arts Plastiques au ministère. Gaudibert est alors véritablement nommé directeur de ce projet d'un « *lieu de définition de l'art du XXI^e siècle, tourné vers la création future*¹ ». La structure telle que l'envisage Gaudibert doit combiner les fonctions muséales de conservation et d'exposition permanente (accueillir la création et la recherche, favoriser la rencontre des arts traditionnels et nouveaux) et un centre de formation à l'art contemporain pour les intervenants culturels (administrateurs, journalistes, élus, enseignants) afin d'assurer la promotion des arts actuels dans la société. Mais surtout, et cet axe caractérise l'originalité et l'unicité du projet, Gaudibert souhaite ouvrir la ville aux cultures du monde et en particulier celles du Tiers-Monde avec des expositions temporaires :

« il s'agissait de créer un lieu qui serait ouvert à la création contemporaine de ce qu'on appelle le Tiers-Monde ou les pays en voie de développement, qui ont très peu accès à la scène culturelle en France² »

Sur le modèle des *Kunsthalle* allemandes, Gaudibert désire réaliser son idée d'un musée en tant qu'outil de réflexion sur les arts du Tiers-Monde. Mais la municipalité change de bord en 1982 et Gaudibert décide de quitter le projet, laissant la place à une autre équipe qui met en forme Le Magasin que l'on connaît aujourd'hui, ouvert en 1987 sous la direction de Jacques Guillot³. Gaudibert se consacre alors entièrement à son rôle de conservateur du musée des Beaux-Arts de Grenoble. Hubert Landais, directeur des Musées de France, choisit en effet Pierre Gaudibert en 1978 pour prendre la succession de Marie-Claude Beaud à la direction du musée des Beaux-Arts de Grenoble. Une des grandes particularités de ce musée, déjà en place sous la conservation d'Andry-Farcy, est l'idée de laisser carte blanche au conservateur pour le choix des œuvres à acquérir et les expositions à organiser. Entre 1978 et 1985, Gaudibert poursuit ainsi la politique d'acquisition de ses prédécesseurs en comblant les lacunes et en introduisant dans la collection les nouveaux mouvements contemporains. Fidèle à son idée de « dialogue des cultures », il fait en sorte d'éviter l'uniformisation des collections, pour lui conséquence de la domination de la culture occidentale sur les autres, en menant une politique d'acquisition d'œuvres d'art extra-occidentales. Il met également en place une importante politique de valorisation régionale, en faisant entrer dans les collections des artistes de la région grenobloise et en

1. CUPILLARD Coralie, *L'Enrichissement des collections du Musée de Grenoble sous la conservation de Pierre Gaudibert, 1978-1985*, mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Serge Lemoine (dir.), Université de la Sorbonne Paris IV, 1991.

2. *Ibid.*, p. 48

3. TRONCHE Anne, « Le Magasin, un CNAC pour Grenoble », dans *Opus International*, n°105, 1987, p. 55.

faisant appel à des galeries d'art de la région Rhône-Alpes. Ces politiques régionale et tiers-mondiste se retrouvent également dans la programmation des expositions. Une quarantaine d'expositions sont organisées sous la direction de Gaudibert, certaines reflétant les intérêts de ce dernier, d'autres issues des volontés et goûts de ses collègues. L'ouverture aux créations locales et régionales se traduit par la réalisation, chaque année, d'une exposition consacrée à un artiste grenoblois ou de la région, mais aussi à des expositions de peinture ancienne locale. Par exemple, l'exposition *Louis Joseph Jay et la fondation du musée de Grenoble*, organisée en 1983 à l'occasion du bicentenaire de la naissance de Stendhal dont Jay fut le professeur de dessin et d'histoire de l'art à l'École centrale de Grenoble, est le moyen de faire découvrir au public de la région la personnalité du fondateur et du premier conservateur du musée, mais aussi de proposer une réflexion historique sur la première collection du musée, qui a aujourd'hui en grande partie disparu. Toujours dans cette volonté de lier art ancien et art contemporain local, ce sont de jeunes artistes grenoblois, Les Pressés de la Cité, qui prennent en charge l'accrochage. Quant aux expositions de type tiers-mondiste, on peut évoquer *Haut Atlas, paysages, architecture, vie et coutumes* en mars 1980 ou encore *Chefs-d'œuvre de l'art africain* organisée avec Jacques Kerchache et Thierry Raspail, en lien avec le festival Afrique Noire à l'automne-hiver 1982, également piloté par Gaudibert.

Autres activités

En tant que critique d'art, Gaudibert rédige de nombreux articles dans des ouvrages collectifs. Citons par exemple ses textes sur Balthus et Sébastien Matta dans la *Peinture contemporaine* de Michel Ragon (1974) chez Casterman ou encore son texte « La planète tout entière, enfin... » dans le catalogue de l'exposition *Magiciens de la terre* (Centre Pompidou, 1989). Pendant ses années de formation, il avait déjà beaucoup contribué à des revues proches du parti communiste, comme *La Pensée* ou *Europe*, où il écrivait des articles d'histoire de l'art. L'année 1967 voit la fondation de la revue *Opus International*, portée par les mêmes engagements politiques et artistiques que l'A.R.C. Gaudibert rédige d'ailleurs le premier article du premier numéro du périodique, « Pourquoi Paris demain ». La même année, au mois de juin, il organise avec Gérald Gassiot-Talabot, le rédacteur en chef de la revue, l'exposition *Le Monde en question* à l'A.R.C. Au fil des années, Gaudibert est très présent dans les pages d'*Opus*, comme dans celles de *Silex*, avec des articles sur l'actualité des expositions et de la création artistique.

Avec l'A.R.C, nous pouvons aisément déceler le fort intérêt de Gaudibert pour la pédagogie et la médiation culturelle, mais aussi pour la formation des futurs animateurs culturels – avec le partenariat entre l'A.R.C et les universités parisiennes. Durant ses études en histoire de l'art, Gaudibert se rapproche de l'association Peuple et Culture, qui défend le droit à l'éducation et à la culture pour tous. Par la suite, en parallèle de ses engagements et de ses recherches en tant qu'animateur et « conservateur » à l'A.R.C, il donne des cours de sociologie de l'art contemporain à l'Institut d'Art et d'Archéologie de Paris I. A la fin

des années 1980, il est également invité à diriger l'UV « Vie professionnelle » à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, où il propose aux étudiants des cours sur divers métiers et aspects professionnels du monde de l'art.

Hugues de Varine raconte en 2000, dans *Publics et Musées*, qu'il avait rencontré Gaudibert dès 1969, à Marseille, où celui-ci avait organisé des rencontres autour du patrimoine et de l'art avec Marielle Latour et Danielle Giraudy. Varine précise que ces rencontres eurent de nouveau lieu l'année suivante et qu'en avril 1971, Gaudibert organise un colloque national sur l'art moderne et les musées de province, à Saint-Maximin¹. On peut imaginer que c'est par ce biais que Gaudibert est introduit au sein de l'ICOM et aux réunions de ses divers comités. Il devient un acteur de la nouvelle muséologie, aux côtés d'Hugues de Varine, Harald Szeemann, Pontus Hulten ou encore Duncan Cameron, personnalités avec qui il partage la volonté d'ouvrir le musée au grand public et à l'art international. Il rencontre Harald Szeemann au moment de l'éventuelle tournée parisienne de l'exposition désormais mythique *Quand les attitudes deviennent forme* en 1969, et le retrouve autour d'une table ronde portant sur les problèmes du musée d'art contemporain en 1972, organisée par l'UNESCO. En septembre 1986, Gaudibert participe, toujours aux côtés d'Hugues de Varine, mais aussi de Marie-Odile de Bary et d'Ousmane Sow Huchard, au quatrième atelier du Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie (MINOM), organisé à Zaragoza en Espagne. Il y aurait examiné les critères permettant de situer l'orientation idéologique d'un musée. En France, il contribue à de nombreux colloques consacrés à l'art contemporain et/ou aux musées. Au Centre Pompidou-MNAM, en février 1983, il donne une conférence sur l'art international et les expressions artistiques contemporaines du tiers monde et il participe au colloque « L'art contemporain et le musée » en mars 1988.

Au cours des années qui suivent, Pierre Gaudibert devient responsable du Musée des arts africains et océaniques de la Porte Dorée à Paris. Ce poste, le dernier de sa carrière et pour lequel nous manquons d'informations, témoigne de sa dernière grande passion, l'art africain contemporain, dont il est l'un des premiers spécialistes. Il réalise plusieurs missions de recherche en Afrique, qui conduisent notamment à la publication, en 1991, de *L'Art africain contemporain*, aux éditions du Cercle d'Art.

La pensée de Pierre Gaudibert

Pierre Gaudibert n'est « *pas un homme de musée, de l'institution. C'est un homme de pensée* » dira Hélène Vincent, sa coéquipière au musée de Grenoble. Si, contrairement à Harald Szeemann avec qui il partage nombre d'idées sur l'art contemporain, il reste dans le monde des musées, le cadre administratif est bien loin de lui convenir : « *fonctionnaire, Gaudibert n'a guère le sens de l'Etat*

1. DEBARY Octave, DE VARINE Hugues, « Entretien avec Hugues de Varine », dans *Publics et Musées*, n°17-18, 2000, pp. 203-210.

2. Entretien avec Hélène Vincent, retranscrit dans HU Ya Ting, *op. cit.*, annexes.

et pas du tout celui du régime ; mais il a sans doute le sens de la nation, c'est à dire de la collectivité, du peuple¹ ». Il n'a en tout cas jamais cessé de revendiquer son ambition de transformer l'espace muséal en une « utopie active ».

Le secteur culturel, tel qu'il s'est développé dans les années 1960 après la création du Ministère de la Culture, et au sein duquel Gaudibert s'est formé, est complètement bouleversé par Mai 68. De la même manière que toute une partie de sa génération, dont Jean Clair fut sans doute la figure tutélaire, Gaudibert s'inscrit dans ce mouvement du « Retour à l'ordre », opposé aux avant-gardes issues de la fin des années 1960 dont il dénonce l'épuisement, défavorable aux convictions malruciennes de « rencontre religieusement révélatrice avec les œuvres d'art » et convaincu de la nécessité d'une animation, d'une médiation dans l'espace muséal. Selon Gaudibert, Mai 68 a joué le rôle de révélateur de l'existence d'une idéologie dominante face à une idéologie dominée au sein du secteur culturel. Ce désir de communication et d'expression de chacun est pour lui le point de départ de sa conception de la fonction de conservateur de musée, qui « *ne peut être coupé de la société, de l'art vivant²* », qui doit valoriser la création locale et les cultures régionales pour mieux contrer l'internationalisme du langage artistique.

Proche du parti communiste, il n'a cependant jamais été encarté, trop libre et trop indépendant pour entrer dans un seul parti. Il expose beaucoup d'artistes à tendance anarchique ou de tendance proche du parti communiste, mais toujours avec l'intention de montrer et de mettre en avant ceux qui ne sont pas diffusés dans les sphères culturelles traditionnelles. Son travail dans le monde muséal s'accompagne de publications d'ouvrages tels qu'*Action culturelle* chez Casterman en 1972 ou *De l'Ordre moral* chez Grasset en 1973, des écrits dont l'idéologie est très partagée, dans les années 1970, par de grands noms de la muséologie.

« L'action culturelle se veut une intervention consciente délibérée, globale voire planifiée, des pouvoirs publics pour protéger, promouvoir et diffuser la culture dans les couches les plus larges de la population, en prenant appui sur une quantité d'organismes publics, para-publics et privés³ »

En s'appuyant sur les théories de Lénine, de Gramsci, de Nizan et d'Althusser afin d'éclairer le rôle social de la culture, les ouvrages de Gaudibert interrogent la place de l'action culturelle dans la société occidentale contemporaine, industrielle et capitaliste.

Comme il l'a revendiqué à de nombreuses reprises, l'expérimentation qu'a représenté l'A.R.C entre 1967 et 1972, devait permettre de voir si l'animation culturelle pouvait fonctionner au sein d'une institution muséale dite tradition-

1. CLAIR Jean, « Pierre Gaudibert : l'Ordre moral », dans *Chroniques de l'art vivant*, n°44, 73, pp. 28-29.

2. Cours de Gaudibert sur « Les musées d'art moderne » donné à l'ENSBA le 28 février 1989, retranscrit dans HU Ya-Ting, *op. cit.*, annexes.

3. GAUDIBERT Pierre, *Action culturelle. Intégration et/ou Subversion*, Paris, Casterman, 1977, p. 22.

nelle, et éveiller un intérêt pour un lieu vivant consacré aux arts plastiques dans la capitale. L'histoire a voulu que l'A.R.C – malgré la réussite de l'expérience – ferme ses portes et que l'on réalise le projet du Centre Pompidou, sur le plateau Beaubourg dans le centre de Paris, dans les années 1970. Lors d'un entretien pour *Artension*, en 1990, Pierre Souchaud interrogeait Gaudibert sur son appréciation du Centre Pompidou et lui demandait si, pour lui, il symbolisait le Musée-Agora ou Musée-Forum qu'il espérait. Gaudibert répondit qu'il ne pouvait concilier l'idée de Beaubourg, le groupement de tant de fonctions dans un seul espace, avec le bilan de l'expérience des Maisons de la Culture, qui avait révélé « *le besoin d'aller vers des équipements culturels éclatés, liés au tissu urbain environnant, mêlés à la vie quotidienne*¹ ». Le Centre Pompidou s'apparentait plus à une « usine culturelle », un magasin de grande surface, avec son infrastructure et son architecture très lourde, donc en contradiction avec l'idée d'échange et de dialogues. Il évoquait alors la nécessité de la pluralité des expériences, de multiplier les formules et les lieux en parallèle.

Longtemps souffrant, ce qui l'avait obligé à suspendre sa carrière, Pierre Gaudibert est décédé le 17 janvier 2006, à l'âge de 77 ans.

1. SOUCHAUX Pierre, « Les musées en proie à l'art contemporain. Entretien avec Pierre Gaudibert », in *Artension*, n°15, 1990, p. 17.

Publications dans le domaine des musées et de la muséologie

Ouvrages

- GAUDIBERT Pierre, *Musées d'art moderne dans le monde*, Paris : Peuple et culture, 1971.
- GAUDIBERT Pierre et PECQUET Claude, *Les Musées : évolution, esquisse d'une typologie en France et à l'étranger*, Paris : CNDP, 1978, 2ème édition, 1985.
- GAUDIBERT Pierre, *Du culturel au sacré*, Paris : Casterman, 1981.
- GAUDIBERT Pierre et CUECO Henri, *L'Arène de l'art*, Paris : Ed. Galilée, 1988.
- GAUDIBERT Pierre, *L'art africain contemporain*, Paris : Editions Cercle d'Art, Collection Diagonales, 1991, 2ème édition revue et corrigée, 1994.

Articles

- GAUDIBERT Pierre, « Musée d'art moderne, Animation et Contestation », in *Revue d'esthétique* n°3-4, tome 23, octobre-décembre 1970, pp. 279-290.
- GAUDIBERT Pierre, « Musées et censure : Document I », in *Revue d'esthétique* n°3, tome 24, novembre 1971, pp. 445-447.
- GAUDIBERT Pierre, « L'ARC à Paris », in *Cahiers d'Histoire de l'art contemporain* n°1, 1972, pp. 6-7.
- GAUDIBERT Pierre, « Muséologie marxiste ou sociologisme vulgaire ? », in *Histoire et critique des arts* n°7-8, 1978, pp. 14-18.
- GAUDIBERT Pierre, « La politique d'acquisition du musée de Grenoble », in *La Revue du Louvre et des Musées de France* n°5-6, 1980, pp. 403-405.
- GAUDIBERT Pierre, (préf) « Andry-Farcy, un homme de passion au Musée de Grenoble », in Catalogue de l'exposition *Andry-Farcy un conservateur novateur. Le Musée de Grenoble de 1919 à 1949, Musée de Peinture, Grenoble : 28 juin - 11 octobre 1982, commissaire : Hélène Vincent*, 1982, pp. 5-6.
- GAUDIBERT Pierre, « Andry-Farcy et le premier « musée moderne » de France, à Grenoble », in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* n°9, numéro spécial « Paris-Paris, 1937-1957 », 1982, pp. 128-133.

GAUDIBERT Pierre, « Qu'est-ce-que prendre parti ? », in *Scénographier l'art contemporain. Stage M.N.E.S 15, 16 et 17 octobre 1986, Centre d'art contemporain, Villefranche-sur-Saône : interventions des participants au stage et propos sur la muséographie*, Savigny-le-Temple : Muséologie nouvelle et expérimentation sociale (M.N.E.S) et Paris : Ed. W, 1988, pp. 19-24.

GAUDIBERT Pierre, « Le musée d'art moderne dans les tourbillons du post-moderne », in *Ligeia, dossiers de l'art* n°1, avril-juin 1988, pp. 19-21.

GAUDIBERT Pierre, « G. H. Rivière et le musée d'art », *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris : Dunod, 1989, pp. 92-93.

GAUDIBERT Pierre, « Le musée et ses imaginaires », *Le futur antérieur des musées*, Paris : Ed. du Renard, 1991, pp. 131-134.

Entretiens avec Pierre Gaudibert

« Entretien avec Pierre Gaudibert : Il n'est jamais trop tard », in *Revue Noire*, n°1, été 1991, p. 10.

BOTBOL Albert, « Art, prestige et politique, à propos de l'exposition *Art contemporain du Sénégal, Arche de la Défense de Paris de 1900* », in *Revue Noire*, n°1, été 1991, p. 14.

BOUDAILLE Georges, « Pour une politique culturelle : plein feux sur l'ARC. Entretien avec Pierre Gaudibert », in *Lettres françaises*, n°1405, octobre 1971, p. 24.

CLAIR Jean, « ARC : entretien avec Pierre Gaudibert », in *Chroniques de l'art vivant*, n°24, octobre 1971, pp. 6-7.

NICOLAS Alain, « La création contemporaine » in NICOLAS Alain (dir.), *Nouvelles Muséologies*, Marseille : M.N.E.S, 1985, pp. 71-78.

JOPPOLO Giovanni, « Opérer dans l'institution. Entretien avec Pierre Gaudibert, Suzanne Pagé et Pontus Hulten », in *Opus International*, n°66-67, 1978, pp. 51-54.

JOPPOLO Giovanni, « En attendant les magiciens de la Terre », in *Opus International* n°114, Juin-Août 1989, pp. 28-29.

PAVIE Yann, « Vers le musée du futur. Entretien avec Pierre Gaudibert », in *Opus International* n°28, 1971, pp. 28-33.

SOUCHAUD Pierre, « Les musées en proie à l'art contemporain. Entretien avec Pierre Gaudibert », in *Artension* n°15, 1990, pp. 16-17.

Comptes-rendus de colloques, de rencontres professionnelles et de séminaires

- GAUDIBERT Pierre et al., « Problèmes du musée d'art contemporain en Occident », in *Museum*, vol.24, n°1, 1972, pp. 5-34, et in DESVALLEES André, *Vagues, une anthologie sur la nouvelle muséologie*, vol.1, Paris : PUF, 1992, pp. 144-149.
- GAUDIBERT Pierre, « La présence animatrice de l'artiste dans le musée d'art moderne », in DESVALLEES André (dir.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol.1, Mâcon : Ed. W.; Savigny-le-Temple : MNES, 1992, pp. 419-423.
- GAUDIBERT Pierre, « Le musée d'art moderne et la société contemporaine », Colloque de l'ICOM tenu au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles du 9 au 12 décembre 1969, compte-rendu in *Histoire et critique des arts*, n°7-8 « Les Musées », 1978, pp. 70-72.
- GAUDIBERT Pierre, « Modernité, art moderne, musée d'art moderne », in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Hors-Série « L'art contemporain et le musée », 1989, pp. 10-13.
- Cours de Pierre Gaudibert à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1988-1989, dans le cadre de l'UV « Vie professionnelle ».

Bibliographie critique sélective

Ouvrages

- AUPETITALLOT Yves (dir.), *Magasin 1986-2006*, 2005, pp. 167-183.
- CUPILLARD Coralie, *L'Enrichissement des collections du Musée de Grenoble sous la conservation de Pierre Gaudibert, 1978-1985*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Serge Lemoine (dir.), Université de la Sorbonne - Paris IV, 1991.
- DEPARIS Pierre-Marie, *Histoire de l'ARC*, mémoire de maîtrise, Marc Le Bot (dir.), Université de Paris I, 1975.
- HU Ya Ting, *Pierre Gaudibert et la quête de l'utopie*, mémoire de recherche en histoire de l'art, François-René Martin (dir.), Ecole du Louvre, 2011.
- TENEZE Annabelle, *Exposer l'art contemporain à Paris. L'exemple de l'ARC au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (1967-1988)*, thèse rédigée sous la direction de Jean-Michel Leniaud, Ecole des Chartes, 2004 (<http://theses.enc.sorbonne.fr/2004/teneze>).

Articles

AVENIER Philippe, BERNARD Jean-Pierre, RANNAUD Gérald, et SAEZ Guy, « La politique culturelle vue par ses acteurs. L'essentiel du rapport Gaudibert », in « Dossier : dix ans de politique culturelle à Grenoble », in *Silex*, n°2, 1976, pp. 21-28.

BELLET Henri, « Pierre Gaudibert, écrivain et critique d'art », in *Le Monde*, 23 janvier 2006, [disponible en ligne sur : http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2006/01/23/pierre-gaudibert-ecrivain-et-critique-d-art_733654_3382.html]

BRIOT Marie-Odile, « Actualités, création de l'ARC », in *Opus International* n°2, juillet 1967, pp. 104-105.

CLAIR Jean, « Gaudibert : l'Ordre moral », in *Chroniques de l'art vivant* n°44, novembre 1973, pp. 28-29.

THORIN Valérie, « Pierre Gaudibert », in *Jeune Afrique*, 1er février 2006, [disponible en ligne sur <http://www.jeuneafrique.com/Article/LIN29016pierrtrebido/>]

TRONCHE Anne, « Le Magasin, un CNAC pour Grenoble », in *Opus International* n°105, automne 1987, pp. 54-60.

Biographie des auteurs

Elodie Audo

Après avoir suivi un master en histoire du cinéma à l'Université de Bourgogne, Elodie a effectué un parcours en muséologie à l'École du Louvre. Cette formation lui a permis d'accéder à différents postes en médiation, production d'exposition et documentation. Elle est actuellement professeure documentaliste à Mayotte.

Mathilde Belouali-Dejean

Diplômée d'un master de recherche en muséologie à l'École du Louvre et d'un master professionnel « L'art contemporain et son exposition » à l'Université Paris Panthéon-Sorbonne, Mathilde Belouali-Dejean est historienne de l'art et commissaire d'expositions. Elle est actuellement chargée des expositions à Bétonsalon - Centre d'art et de recherche.

Anne Bergeaud

Historienne de l'art et commissaire d'exposition indépendante, Anne Bergeaud est actuellement assistante de conservation au Musée d'art moderne de la ville de Paris. Elle obtient un master en muséologie à l'École du Louvre en 2016, puis un master en sciences et techniques de l'exposition à l'Université Panthéon-Sorbonne en 2018.

Lucie Berezowa

Après une double formation en muséologie à l'École du Louvre et en management à l'ESSEC Business school, Lucie Berezowa est aujourd'hui assistante de galerie dans une galerie d'art contemporain.

Marion Bertin

Diplômée de l'École du Louvre en histoire de l'art et muséologie, Marion Bertin est doctorante en anthropologie en co-encadrement entre l'École du Louvre et l'Université de la Rochelle. Ses recherches portent sur les circulations et les valeurs des objets océaniques dans les collections privées et publiques depuis les années 1980. Elle est chargée de recherches au musée Picasso et assure la fonction de secrétaire au sein du Comité international pour la muséologie de l'ICOM (ICOFOM).

Tania Bevacqua

Après une maîtrise en sciences des biens culturels en Italie, Tania Bevacqua a effectué un deuxième cycle à l'École du Louvre en master 1 et 2 de recherche

en Muséologie, durant lequel elle a approfondi son intérêt pour la médiation culturelle, et cela notamment à travers la formation de guide conférencier. Elle en est titulaire de la carte professionnelle. Elle est actuellement inscrite à l'Université des études de Turin en spécialisation Histoire de l'Art.

Camille Chevallier

Après un diplôme en master de recherche en muséologie à l'École du Louvre (2014), Camille Chevallier poursuit ses recherches dans ce domaine, notamment sur les rapports entre bibliothèques et musées, parallèlement à une thèse de doctorat portant sur les librairies comme lieux d'art, dirigée par Cécilia Hurley-Griener à l'École du Louvre et Leszek Brogowski à l'Université Rennes 2 (École Doctorale ALL, Unité de recherche PTAC).

Cyprien Chevillard

Après des études en arts plastiques et un mémoire de recherche à l'École du Louvre sur les musées de mathématiques (sous la dir. de François Mairesse), Cyprien Chevillard se tourne vers le théâtre au cours d'art dramatique Le Foyer. Il en sort lauréat du prix d'interprétation Jacques Copeau en 2019. Il co-dirige désormais la compagnie Again! Productions au sein de laquelle il a créé les « Visites Improvisées » qui se tiennent tous les mois au Musée du Louvre.

Mélanie Congès

Après sa formation en muséologie à l'École du Louvre, elle a suivi un master 2 professionnalisant en ingénierie de projets culturels à l'université Bordeaux Montaigne. Elle est aujourd'hui chef de projets et assistante de direction dans une start-up française qui transforme l'accès à la culture avec les nouvelles technologies.

Geoffrey Coulet

Après des études en histoire, histoire de l'art et muséologie, Geoffrey Coulet travaille actuellement en tant que chargé de production culturelle dans le cadre du Festival Mauves en Noir.

Sylvaine Desponds-Kichenama

Diplômée d'un master 2 de recherche en muséologie à l'École du Louvre (2015), Sylvaine Desponds-Kichenama est désormais Présidente de l'association Geneviève Gallois, peintre et graveur en arts sacrés du XX^e siècle. Elle est également professeur d'histoire dans l'enseignement secondaire.

Manon Jeanteur

Diplômée d'une licence en histoire de l'art obtenue à l'Université catholique de l'Ouest (UCO) et d'un master de recherche en muséologie effectué à l'École du Louvre, Manon Jeanteur est aujourd'hui chargée des projets culturels et des partenariats au sein de l'Établissement de Communication et de Production audiovisuelle de la Défense (ECPAD).

Hyeonyoung Ju

Après des études en histoire à l'Université Paris VIII, puis en histoire de l'art en patrimoine et musées à l'Université Paris Panthéon-Sorbonne, elle a effectué un cursus en muséologie à l'École du Louvre. Son mémoire de master 2 en recherche a porté sur la politique culturelle et éducative pour les adultes dans les expositions du Centre Pompidou.

Claire Jubert

Après une double licence en histoire de l'art et anglais à l'Institut Catholique de Paris, Claire Jubert a effectué un cursus en muséologie à l'École du Louvre. Elle s'est spécialisée en médiation culturelle, grâce à un mémoire en master 2 en recherche sur l'étude de dispositifs tactiles au département des arts de l'Islam du musée du Louvre. Elle est actuellement chargée de projets au Service Expérience de visite et Qualité chez Culturespaces à Paris.

Roma Lambert

Diplômée de l'École du Louvre en recherche en muséologie, elle est aujourd'hui attachée de conservation à la Mairie de Cabourg et chargée du projet de musée « la villa du temps retrouvé ». Elle fait des recherches sur la caractérisation des musées d'entreprise et est en cours de publication d'un portrait général de ces établissements en France.

Dominique Misigaro

Diplômée de l'École du Louvre en master de recherche en muséologie après une formation première à l'École Supérieure de Commerce de Paris et quinze années en tant que Responsable de Communication dans l'industrie et le milieu agricole, Dominique Misigaro est chargée de formation en Histoire de l'art à l'Agence France-Muséums pour le Louvre Abu Dhabi et guide-conférencière indépendante, notamment au sein de la Réunion des Musées Nationaux.

Pauline Michaud

Doctorante de l'Université Paris Panthéon-Sorbonne et de l'École du Louvre, Pauline Michaud travaille également à la Cité de la Céramique de Sèvres où elle

est en charge des collections photographiques, grâce à la bourse immersion du labex Création, Arts et Patrimoines.

Marie Mouterde

Après cinq mois en tant qu'assistante de conservation au Musée des Arts décoratifs à Paris, Marie Mouterde est désormais chargée de l'inventaire des collections du futur Musée du cheval militaire à Fontainebleau. Dans le cadre de son mémoire en master 2 de recherche en muséologie à l'École du Louvre (2017), elle étudia l'appréhension de l'histoire d'un édifice à travers la galerie de l'histoire du Château de Versailles.

Mélissa Nauleau

Diplômée du premier cycle en histoire de l'art de l'École du Louvre (2015), puis du deuxième cycle de cette même École en muséologie - spécialité politique des publics (2017), Mélissa Nauleau a travaillé au sein du Service des Musées de France du Ministère de la Culture (2017-2018), au Bureau du Pilotage des Musées Nationaux puis pour l'organisation des Assises des Métiers des Musées. Elle est actuellement Responsable adjointe du Service Patrimoine et Musées d'une collectivité territoriale de Nouvelle-Aquitaine.

Julie Paulais

Titulaire d'un master de recherche en muséologie obtenu à l'École du Louvre en 2014, Julie Paulais a été rédactrice pour le Journal des Arts durant un an puis médiatrice culturelle au Fonds Hélène et Edouard Leclerc pour la Culture de Landerneau. Après l'obtention de son CAPES en lettres modernes en 2018, elle est désormais professeur de français en collège et lycée dans le Var.

Margaux Païta

Diplômée d'un master de recherche en muséologie de l'École du Louvre et d'un master d'histoire de l'art de l'Université Paris Panthéon-Sorbonne, elle travaille aujourd'hui comme muséographe dans le cadre de maîtrise d'œuvre et d'assistance à maîtrise d'ouvrage pour des musées, des centres culturels et des CIAP. Impliquée dans la recherche, la rédaction et la transmission de contenus culturels, artistiques ou scientifiques, elle définit, décrit et conçoit des scénarii d'expositions, permanentes ou temporaires, jusqu'à leur réalisation technique.

Jeanne Paquet

Après une licence d'Histoire de l'art à l'Institut Catholique de Paris, puis à l'École du Louvre spécialité arts XIX^e et XX^e siècles, Jeanne Paquet a été diplômée du master en recherche en muséologie de l'École du Louvre avec un travail sur l'histoire des expositions photographiques. Elle a obtenu le concours d'attachée

de conservation l'année suivante et est depuis responsable du musée de l'Hôtel-Dieu de Mantes-la-Jolie.

Adeline Pavie

Diplômée de deuxième cycle de l'École du Louvre, Adeline Pavie a mené des recherches en muséologie. Elle a notamment travaillé sur le sujet des femmes au sein du personnel scientifique du musée du Louvre (1915-1963) ainsi que sur les expositions temporaires de peinture dans cette même institution (1945-1948). Elle se consacre aujourd'hui à la médiation de l'Histoire de l'Art auprès du grand public via des dispositifs numériques.

Bianca de Sangro

Diplômée en histoire de l'art à l'Université de Rome La Sapienza, elle intègre l'École du Louvre en master 1 et 2 de muséologie. En 2018, elle fonde l'association cARacTères pour la valorisation des femmes dans le monde de l'art. Elle est actuellement chargée de mission exposition au département de la programmation culturelle de la Villette.

Conception graphique: Bruno Bernard
Mise en page et conception couverture: Coralie Retureau

Offrir au lecteur quelques pistes permettant de saisir la richesse de la réflexion muséale francophone au cours des deux derniers siècles, évoquer quelques figures célèbres mais aussi chercher à mettre en valeur l'importance des écrits de quelques acteurs moins connus : les différents chapitres qui constituent le présent ouvrage – *Histoire de la muséologie. Quelques figures marquantes du monde muséal francophone* – ne prétendent aucunement à l'exhaustivité. Cette monographie, qui vient en écho aux autres ouvrages sur l'histoire de la muséologie édités dans la même collection, propose ainsi au lecteur vingt portraits d'acteurs du champ muséal francophone. Conservateurs ou directeurs de musées pour la plupart, ils sont loin de se reconnaître tous comme muséologues, mais ont néanmoins longuement réfléchi au développement et à l'avenir de leur établissement ou du musée en général.

À propos de l'éditeur

François Mairesse est muséologue, professeur d'économie de la culture et titulaire de la Chaire UNESCO sur l'étude de la diversité muséale et son évolution, Museum Prospect, à l'Université Sorbonne nouvelle - Paris 3 (CERLIS, CNRS, labex ICCA). Il enseigne également la muséologie à l'Ecole du Louvre. Il a auparavant dirigé le Musée royal de Mariemont en Belgique (de 2002 à 2010) et a présidé le comité international de muséologie de l'ICOM (ICOFOM).